R. ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

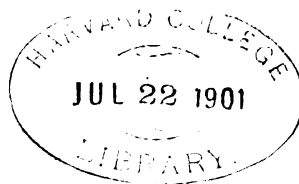
ATTI

DELLA REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XIX

1897-98

NAPOLI
STAB. TIP. DELLA R. UNIVERSITÀ
Nel già collegio del Salvatore
1898

ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

Anno 1898.

UFFICIO DI PRESIDENZA

DE PETRA GIULIO, *presidente.*
ZUMBINI BONAVENTURA, *vice-presidente.*
MICHELE KERBAKER, *segretario.*
ANTONIO SOGLIANO, *tesoriere.*

Sezione di Archeologia

SOCI ORDINARI RESIDENTI

1. **Bartolommeo Capasso** — 7 dicembre 1868.
   Chiatamone 7.
2. **Giulio De Petra** — 3 luglio 1877.
   Pallonetto S. Chiara 32.
3. **Carmelo Mancini** — 3 aprile 1883.
   Via Atri 35.
4. **Gennaro Aspreno Galante** — 8 aprile 1885.
   Via Tribunali 197.
5. **Antonio Sogliano** — 6 novembre 1888.
   Strada Avvocata a Piazza Dante 25.
6. **Emidio Martini** — 31 dicembre 1896.
   S. Giorgio a Cremano (Villa Pappalardo).
7. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

8. **Domenico Comparetti** — 14 maggio 1889.
   Firenze.
9. **Ersilia Caetani Lovatelli** — 11 dicembre 1894.
   Roma.
10. **Elia Lattes** — 11 dicembre 1894.
   Milano.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

1. **Emilio Stevens** — 20 maggio 1890.
Napoli.

2. **Antonino Salinas** — 5 luglio 1890.
Palermo.

3. **Eduardo Brizio** — 10 febbraio 1891.
Bologna.

4. **Felice Barnabei** — 15 dicembre 1891.
Roma.

5. **Ettore de Ruggiero** — 20 dicembre 1892.
Roma.

6. **Ettore Pais** — 31 dicembre 1895.
Pisa.

7. **Paolo Orsi** — 31 dicembre 1895.
Siracusa.

SOCI STRANIERI

1. **Teodoro Mommsen** — 14 marzo 1869.
Berlino.

2. **Augusto Mau** — 21 maggio 1889.
Roma.

3\. . . . .

Sezione di Letteratura

SOCI ORDINARI RESIDENTI

11\. **Vito Fornari** — 4 novembre 1879.
Via Giovanni Bausan 11.

12\. **Alfonso Capecelatro** — 20 novembre 1883.
Oratorio dei Gerolomini.

13\. **Michele Kerbaker** — 11 dicembre 1884.
Via Sammartino 2° palaz. Marone, Vomero.

14\. **Bonaventura Zumbini** — 16 ottobre 1887.
Portici, Via Cassano 2.

15\. **Giuseppe De Blasiis** — 13 novembre 1889.
Corso Vittorio Emmanuele 455.

16\. **Enrico Cocchia** — 18 maggio 1893.
Via Duomo 50.

17\. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

18. **Pasquale Villari** — 1 settembre 1887.
Firenze.

19. **Giosuè Carducci** — 10 dicembre 1889.
Bologna.

20. **Graziadio Ascoli** — 20 dicembre 1892.
Milano.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

8. **Giuseppe Del Giudice** — 20 giugno 1870.
Napoli.

9. **Francesco Acri** — 19 aprile 1887.
Bologna.

10. **Giambattista Gandino** — 28 dicembre 1891.
Bologna.

11. **Girolamo Vitelli** — 20 dicembre 1892.
Firenze.

12. **Pio Rajna** — 20 dicembre 1892.
Firenze.

13. **Alessandro D' Ancona** — 31 dicembre 1895.
Pisa.

14. **Attilio Hortis** — 15 dicembre 1896.
Trieste.

SOCI STRANIERI

4. **Adolfo Tobler** — 20 dicembre 1892.
Berlino.

5. **Adolfo Holm** — 20 dicembre 1892.
Freiburg.

Sezione di Belle Arti

SOCI ORDINARI RESIDENTI

21. **Michele Ruggiero** — 6 luglio 1875.
Via S. Carlo alle Mortelle 26.

22. **Domenico Morelli** — 7 febbraio 1876.
Largo S. Carlo alle Mortelle 7.

23. **Filippo Palizzi** — 9 dicembre 1879.
Arco Mirelli, 1.

24. **Nicola Breglia** — 7 maggio 1895.
Trinità degli Spagnoli 31.

25. **Alfonso Balzico** — 14 giugno 1898.
Hôtel Ginevra.

26. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

27. **Giuseppe Verdi** — 14 marzo 1869.
Genova.

28. **Giulio Monteverde** — 10 dicembre 1889.
Roma.

29. **Ettore Ferrari** — 15 dicembre 1896.
Roma.

30. . . . .

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

15. **Eleuterio Pagliano** — 16 dicembre 1884.
Milano.

16. **Giuseppe Sacconi** — 10 dicembre 1889.
Roma.

17. **Francesco Jacovacci** — 20 dicembre 1891.
Roma.

18. **Giuseppe Martucci** — 20 dicembre 1892.
Bologna.

19. **Filippo Prosperi** — 20 dicembre 1892.
Roma.

20. **Paolo Vetri** — 21 dicembre 1897.
Napoli.

SOCI STRANIERI

6. **Leone Jèrome** — 6 ottobre 1879.
Parigi.

7. **Lorenzo Alma Tadema** — 19 aprile 1887.
Londra.

8. **Marco Antokolschi** — 20 dicembre 1893.
Parigi.

PARTE PRIMA

Vol. XIX. Parte I. **N.° 1.**

IL DECUMANO PRIMO

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 22 GIUGNO 1897

DAL SOCIO

GIULIO DE PETRA

Due gromatici, Hygino detto il vecchio [1]) e il così detto Hygino più giovane [2]), fanno entrambi la questione, se il cardine o il decumano immediatamente prossimo al cardine o al decumano massimi debba chiamarsi primo o secondo. E dichiarano entrambi essere massimo e primo una sola e medesima cosa, perchè non vi possono essere due primi, cioè il massimo e il limite ad esso immediato.

[1]) *Feldm.* pg. 112, 13: *Solet de hac re esse disputatio*, *ut*, *si inscribatur* D.M. [*et* K.M.], *ille qui a maximo proximus est dicatur inscribi oportere sive* DEXTRA *sive* SINISTRA D. *sive* PRIMVM *sive* SECVNDVM. *Quaestio ergo haec est*, *utrum qui proximus maximo est primus inscribi debeat an ultra primum. Ultra primum autem inscribi debet ideo quod hic qui maximus dicitur et primus est.*

[2]) *Feldm.* pg. 173, 16: *Multos limitum constitutiones in errorem deducunt, dum aut inscriptionem parum intellegunt aut aliter limites numerant. Volunt esse quidam decimanum alium primum*, *alium maximum: et cum exierunt a decimano maximo*, *peractis centuriae actibus primum limitem numerant qui est secundus. Deinde ad agrum de quo agitur cum perveniunt*, *novam controversiam inveniunt et de aliis quam de quibus agitur acceptis litigant*, *dum volunt esse primos decimanos duos et duos kardines.... Sed quoniam is ipse primus est qui et maximus*, *continuo a decimano maximo et kardine centuria inscribitur* D·D·I V·K·I, *et* S·D·I V·K·I *et* D·D·I K·K·I, *et* S·D·I K·K·I. *Erit ergo nobis is primus qui et maximus.*

Fra i moderni il Rudorff. che arricchì d'un commentario magistrale [1]) i libri degli Agrimensori romani, ed il Mommsen, che al lavoro del Rudorff ed alla recensione del Lachmann ha fatto correzioni ed aggiunte preziose [2]), hanno, senza toccare la detta quistione, sottoscritto alla sentenza dei Gromatici. Così il Rudorff [3]) fa succedere al D(*ecumanus*)M(*aximus*) il D(*ecumanus*) II, e il Mommsen [4]) pone ne' suoi schemi dopo il *kardo maximus* il *kardo secundus*.

Tuttavia a me pare, che l'opinione rifiutata dai Gromatici meriti di essere studiata; e se Hygino ne faceva giustizia molto sommariamente con dire, che quelli i quali ad essa aderivano o non intendevano l'iscrizione, o numeravano i limiti diversamente dal modo stabilito (*aut inscriptionem parum intellegunt aut aliter limites numerant*), credo che quell'opinione non sia nata dal capriccio o dalla ignoranza, ma si rannodi a un'antica prammatica, che venne esautorata da una pratica susseguente. Per assegnare però il valore storico a questi elementi, bisogna rifarsi un poco più da alto.

Nella misura dei territori applicavano i Romani la dottrina etrusca della divisione del cielo e della terra, in quanto ogni territorio che si doveva misurare ed assegnare lo dividevano in quattro regioni mediante due linee cardinali o limiti massimi, il decumano che andava da est ad ovest, il cardine da settentrione a mezzogiorno. Il nome di queste quattro regioni dipendeva dalla orientazione. Collocandosi il mensore nella intersezione dei limiti massimi e guardando ad occidente, aveva il settentrione a dritta (*dextra*), il mezzogiorno a sinistra (*sinistra*), dinanzi a sè l'occidente (*ultra*), dietro di sè l'oriente (*citra*). Quest'unica orientazione verso occidente è la più universalmente affermata dai Gromatici [5]).

[1]) *Feldm.* vol. II, *Gromatische Institutionen*, pg. 227-464.

[2]) Mommsen, *Zum römischen Bodenrecht*, in *Hermes* 1892, pg. 79-117.

[3]) *Feldm.* II, pg. 253.

[4]) Op. cit. pg. 92-93.

[5]) *Feldm.* pg. 27, 14 e 166, 13: *Dextram appellaverunt quae septentrioni subiaceret, sinistram quae ad meridianum terrae esset,..... a media ultra antica, citra postica nominaverunt.* Altrove si accenna ad un'orientazione verso est: *Non omnis*

Parallelamente ai limiti cardinali tiravano i limiti minori (*linearii* o *subruncivi* e *actuarii*), che erano *limites prorsi* o decumani minori se paralleli al decumano massimo, *limites transversi* o cardini minori se paralleli al cardine massimo.

Tutti i limiti, massimi e minori, non soltanto erano linee terminali, ma vie [1]). Più ampi erano il *decumanus* e il *kardo* massimi, più angusti erano i rimanenti [2]). Ma fra questi limiti minori ogni quinto limite era più largo degli altri, e si diceva *actuarius*, perchè il suo *actus* per ampiezza veniva dopo il cardine e il decumano massimi [3]). La legge per determinare il posto e la frequenza degli actuarii, diceva: *A decimano maximo quintus quisque spatio itineris ampliare-*

agrorum mensura in orientem potius quam in occidentem spectat, ... postea placuit omnem religionem eo convertere, ex qua parte coeli terra inluminatur. Sic et limites in oriente constituuntur. (*Feldm.* pg. 169, 18). Il Mommsen (Op. cit. pg. 90) fa servire l'orientazione verso ovest per le regioni *dextra* e *sinistra*, e quella verso est per *citra* ed *ultra*. Ma anche in questo modo *citra* conserva il significato di oriente, e *ultra* quello di occidente; poichè il Mommsen inverte il valore di esse in rapporto al mensore, e *citra* non è, per lui, il territorio dietro al mensore, ma l'anteriore, ed *ultra* è la parte posteriore, non quella davanti al mensore.

1) *Feldm.* pg. 169, 11.

2) *Feldm.* pg. 158, 18; *Decimano vero et cardini maximis maximus latitudinis modus prescribi debet, deinde quintam quamque centuriam includenti per decimanos cardinesque.* — Pg. 111, 9: *Limites lege late patere.... debent secundum constitutionem eorum qui agros dividi iusserint. Non quia modus ullus ea mensura limitibus adscribitur: solum lex observari debet. Maximus decimanus et cardo plus patere debent, sive ped.* XXX, *sive ped.* XV, *sive ped.* XII, *sive quot volet cuius auctoritate fit. Ceteri autem limites, qui subruncivi appellantur, patere debent ped.* VIII. — Pg. 120, 19: *Statuerunt decimanos et cardines maximos patentiores ceteris esse, quintarios autem et subruncivos minime patentes, non minus tamen quam qua vehiculo iter agi possit.*

3) *Feldm.* pg. 168, 9: *Alii limites sunt actuarii, adque alii linearii. Actuarius limes est qui primus actus est, [et] ab eo quintus quisque; quem si numeres cum primo, erit sextus, quoniam quinque centurias sex limites cludunt. Reliqui medii limites linearii appellantur, in Italia subruncivi. Actuarii autem, extra maximos decimanum et kardinem, habent latitudinem ped.* XII. *per hos iter populo sicut per viam publicam debetur.*

tur; e altrove: *A decimano maximo quintum quemque latiorem* [1]. L'impressione, che si riceve da tale ordinanza è che il limite massimo, dal quale si numerava, sia stato escluso dal computo; val dire che l'appellazione *massimo* abbia rappresentato nella legge la linea neutra, quella stessa che, indicata col *zero* dai moderni geografi, si riscontra nell'equatore e nel meridiano adottato come punto di partenza. La prima, immediata impressione viene praticamente confermata dal seguente schema, nel quale tutto torna a puntino.

Che se la legge avesse fatto entrare nel novero il limite massimo,

[1]) *Feldm.* pg. 175. Cfr. pg. 112, 9: *Quintum quenque limitem diligenter agi oportet.* E pg. 212, 5: *A decimano et kardine m(aximo) quintum quenque facito ped.* XII, *ceteros limites subruncivos latos p.* GII *facito.*

il primo gruppo di cinque limiti sarebbe stato composto di esso limite massimo, di tre linearii e dell' *actuarius*; mentre i successivi gruppi avrebbero avuto ognuno quattro linearii ed un *actuarius*. Appunto questa disformità metteva in pensiero il Gromatico, che faceva una cosa sola del limite massimo e del primo; e Hygino, ricorrendo ai disegni dei territori assegnati al tempo di quella legge [1]), trovava che se il massimo contava per uno, il primo *actuarius* era non il quinto, ma il sesto limite, *(quem si numeres cum primo, erit sextus)*. Così era salva l'uniformità dei quattro linearii per ogni *actuarius*, ma il testo della legge pativa uno sfregio, perchè il *quintus quisque* si applicava agli altri gruppi, non al primo.

E Hygino tutto intento a salvare il principio: *is ipse primus est qui et maximus* [2]), non si perita di mutare la formula della legge, e invece del *quintum quemque latiorem*, proclama: *sextum quemque limitem latiorem*. Ma neppure così egli aggiusta le cose, perchè nel solo primo gruppo si avvera il *sextum quemque*; per trovarlo negli altri, o deve contare due volte l' *actuarius*, una aggregandolo al gruppo antecedente, l' altra facendone il principio del gruppo seguente; ovvero, come suggerisce il Mommsen [3]), deve disgregare i due lati della via actuaria, e facendone due linee matematiche, attribuirne una al gruppo precedente, incominciare con l' altra il gruppo consecutivo, e così avverare il *sextum quemque!* Ma quanto sarebbe stato meglio riconoscere, che sotto l'imperio di un altro principio era nata quella disposizione di legge, del principio, cioè, che considerava il limite massimo come una cosa diversa dal limite primo.

Anche pel *quintarius* si arriva ad un risultato analogo. L' *actuarius*, cioè il *quintus limes*, era *quintarius* in quanto chiudeva cinque centurie. Questa assoluta rispondenza fra *quinque*, *quintus* e *quintarius* non era certamente possibile con la teorica, in cui non il *quin-*

[1]) *Feldm.* pg. 175, 2: *Erat sane interpraetatio legis huius ambigua, nisi eorum temporum formae sextum quemque limitem latiorem haberent significatione qua solent minores.*

[2]) *Feldm.* pg. 174, 9.

[3]) Op. cit. pg. 92, nota 2.

tus, ma il *sextus limes* era *actuarius* e *quintarius*. E difatti Hygino rifiutava sdegnosamente la parentela piena. « Pretendono, egli dice [1]) « pe' limiti quintarii, che ogni quinto sia quintario; ma vi è qualche « differenza fra l' uno e l' altro: quinto è ciò che vien numerato in « quinto luogo, mentre quello che chiude cinque centurie è quintario. « Questo vogliono che sia quinto, ma invece è sesto ». Abbiamo, così, da una parte la teorica, che fra *quinque* e *quintarius* pone un duplice rapporto di parenteia, perchè *quintarius* è *quintus limes* e *quinque centurias cludit*. E siffatta teorica rende praticamente possibile il definire cinque campi con cinque linee, perchè aggiunge a queste una sesta, che senza contare come linea ne adempie la funzione. In contrapposto vi è l' altra teorica, nella quale un limite è *quintarius* semplicemente perchè chiude *quinque centurias*, ma non è *quintus limes*, sibbene è *sextus*. Ed ora è lecito domandare: sotto l' influenza della prima, o della seconda teorica è probabile che sia nato il nome *quintarius?* Della prima certamente; perchè con l'altra, che lo considerava come *sextus limes*, avrebbe potuto chiamarsi *sextarius*.

Rimane così all' evidenza dimostrato, che in origine *decumanus* e *kardo maximus* erano distinti e diversi da *decumanus* e *kardo primus*, e che solo più tardi i Gromatici identificarono le due cose. Ma poichè il decumano primo si trova indicato in un monumento di data certa, qual' è il termine Graccano scoverto presso Capua, ci è da vedere se in quell' iscrizione la parola abbia già il significato di decumano massimo, o conservi quello di *decumanus primus sinistra decumanum maximum*. Per trattare però tale quistione, è necessario ricordare prima la maniera con cui s' indicavano le centurie e i modi assai diversi con cui s' iscrivevano i termini [2]).

Si scriveva o sul vertice delle colonnette terminali, o sulla parte cilindrica di esse quando l' iscrizione soverchiamente lunga non capiva nel breve giro del vertice [3]); e s' incideva l' iscrizione soltanto

[1]) *Feldm.* pg. 174, 13.

[2]) *Feldm.* pg. 171-73.

[3]) *Feldm.* pg. 171, 15: *Alii vertices alii latera regionibus suis obsecundant.* — Pg. 173, 9: *latera autem lapidum recte inscribuntur, quoniam ampliores numeros capiunt.* Cfr. pg. 7 nota 5, pg. 8 nota 2.

su i termini del decumano e del cardine massimi, senza metterla su gli altri, che perciò si dicevano muti ; ovvero i termini portavano iscritto il solo numero del limite senza la regione *(limitum tantum numerum significaverunt)*, ovvero aggiungevano anche la regione.

La maniera d'indicar le centurie, accennata brevemente da Siculo Flacco [1]) ed empiricamente esposta da Hygino [2]), presuppone che i limiti minori siano stati considerati come linee, non come vie. All'intersezione di due linee, e per conseguenza al vertice di quattro angoli, ponevano una lapide, che avrebbe potuto essere materialmente e idealmente comune alle quattro centurie, che si appuntavano in quel vertice. La comunione materiale l'ammisero, in quanto la lapide rapppresentava un termine dato a tutte e quattro le centurie, ossia a ciascuna per il suo angolo; e ripetendosi questo a tutte le intersezioni di limiti, le centurie venivano ad avere una lapide per angolo. Ma la comunione ideale, che poteva esplicarsi nelle iscrizioni fu recisamente esclusa, perchè vollero che l' iscrizione collegasse la lapide alla sola centuria, che trovava in quella intersezione il suo angolo esterno [3]). Veniva considerato nella centuria come angolo esterno quello più discosto dall' incrociamento del decumano e del cardine massimi, il quale incrociamento era il punto fondamentale, l' umbilico [4]), intorno a cui si componeva tutto il sistema delle centurie. L' angolo esterno era anche detto *clusaris*, perchè la sua lapide quasi chiudeva la centuria [5]).

[1]) *Feldm.* pg. 155, 11: *Inscriptiones itaque in centuriis sunt tales:* DEXTRA *aut* SINISTRA DECIMANVM TOTVM, VLTRA CITRAVE CARDINEM TOTVM.—Intendasi *totus* nel senso di τόσος.

[2]) *Feldm.* pg. 194-96.

[3]) *Feldm.* pg. 173, 14: *Certus est lapis quo centuria cluditur.* — Pg. 196, 13: *In toto opere exteriores anguli centurias cludunt ab inscriptione decimani maximi et kardinis maximi.*

[4]) *Feldm.* pg. 195, 18: *Ab uno umbilico in quattuor partes omnis centuriarum ordo componitur.*

[5]) *Feldm.* pg. 195, 1: *Omnes enim centuriae singulos angulos habent clusares.*— Pg. 195, 10: *his angulis* (*clusaribus*) *lapides defigamus, quibus centuriarum appellationes in lateribus adscribemus ad terram deorsum versus.*— Pg. 196, 11: *Ad summam omnes clusares angulos centuriarum lineis diagonalibus conprehendemus.*

Se il rapporto stabilito fra la centuria, il suo angolo esterno e la colonnetta terminale, faceva sì che l'enunciazione di due lati spettasse ad una centuria sola, escluse le altre tre a cui que' lati eran comuni, ciò non bastava però a designare la centuria. Poichè in ogni regione la numerazione dei cardini e dei decumani ricominciava sempre da *uno*, e quindi gli stessi numeri si ripetevano in tutte e quattro le regioni: era dunque necessario aggiungere al numero dei limiti anche le note della regione, che erano *dextra* o *sinistra* pe'decumani, *citra* o *ultra* pe'cardini; e l'angolo così completato avrebbe potuto dare l'appellazione precisa della centuria: p. es. *decumanus secundus dextra*, *kardo secundus citra* sarebbe stato (poi che si erano identificati *primus* e *maximus*) il nome della prima centuria nella regione nord-est.

Ma ai Gromatici ripugnava di designare una superficie (centuria) con una indicazione convenzionale; ci voleva per loro una indicazione spaziale, che fu la seguente. Scrissero sulla colonnetta terminale non già i due limiti che vi s'incrociavano, ma i due precedenti, cioè non i lati esterni della centuria, ma gl'interni; e adombrando come un movimento dai lati interni, che erano espressi, verso i lati esterni, che erano sottintesi, dinotarono l'area della centuria. Ciò ottennero trasformando i nomi e gli avverbi di luogo, *dextra sinistra citra ultra*, in preposizioni che reggevano il limite all'accusativo; e così per denotare la centuria prima nella regione nord-est, scrissero D(*extra*) D(*ecumanum*) I, K(*itra*) K(*ardinem*) I.

Hygino raccomandava [1]) che la leggenda fosse scritta precisamente in quella parte del termine, che rispondeva al tenore dell'iscrizione. Val dire che se scrivevasi nei lati, *latera clusaria* [2]), il verso dell'iscrizione era quello del limite a cui serviva, cominciando dall'alto e proseguendo in giù verso terra [3]). Se poi si scriveva sul

[1]) *Feldm.* pg. 195, 12: S·D·I V·K·I *in ea parte lapidis inscribemus quae erit s(inistra) d(ecumanum)* I *aeque ultra k(ardinem) primum.*

[2]) *Feldm.* pg. 194, 19: *Decimano maximo et kardini maximo omnes lapides in frontibus inscribamus, reliquos in lateribus clusaribus.*

[3]) *Feldm.* pg. 195, 10, riferito sopra, pg. 7 nota 5.

vertice della lapide, ed ivi erano delineati il cardine e il decumano, l' iscrizione doveva restare dentro i confini del quadrante che le spettava (*portio clusaris*) [1], senza invadere i quadranti che spettavano alle tre centurie finitime. Del resto, conchiudeva Hygino [2], se l'iscrizione è incisa nel suo giusto luogo, tanto meglio; ma in qualunque modo sia messa non riuscirà mai oscura al perito agrimensore, che sa quale centuria debba esser chiusa da una data iscrizione.

Questi erano i termini centuriali [3], collocati all'angolo clusare di ogni centuria per indicarne il nome. Oltre ad essi v'erano le lapidi poste lungo il cardine e il decumano massimi, e proprio nel punto dove s' intersecavano tra loro quelle due vie maggiori, e ne' punti dove erano tagliate dai limiti minori. Quest' altra categoria di termini servendo a indicare non le centurie, sibbene la direzione dei limiti massimi, e a completare di lapidi gli angoli delle centurie [4], aveva naturalmente un' iscrizione diversa da quella dei termini centuriali. Nell'incrociamento del decumano e del kardine massimi l'iscrizione era $\mathrm{D}_{\mathrm{K}}^{\mathrm{M}}\mathrm{M}$. Nell' incontro di un limite massimo e d' un limite minore, secondo la lezione giustamente restituita dal Mommsen [5], l' iscrizione annunziava e quello e questo; ossia pel decumano $\mathrm{D}_{\mathrm{K}}^{\mathrm{II}}\mathrm{M}$, $\mathrm{D}_{\mathrm{K}}^{\mathrm{III}}\mathrm{M}$, etc. e pel cardine $\mathrm{D}_{\mathrm{K}}^{\mathrm{M}}\mathrm{II}$, $\mathrm{D}_{\mathrm{K}}^{\mathrm{M}}\mathrm{III}$, etc. Non è detto se le due vie principali fossero state, in rapporto al collocamento dei termini, considerate anch' esse come linee, ovvero come vie a causa della loro ampiezza: nell'un caso avrebbero avuta una sola fila di termi-

[1]) *Feldm.* pg. 172, 16: *Quarta enim illic lapidis portio clusaris vacat ab inscribtione.*

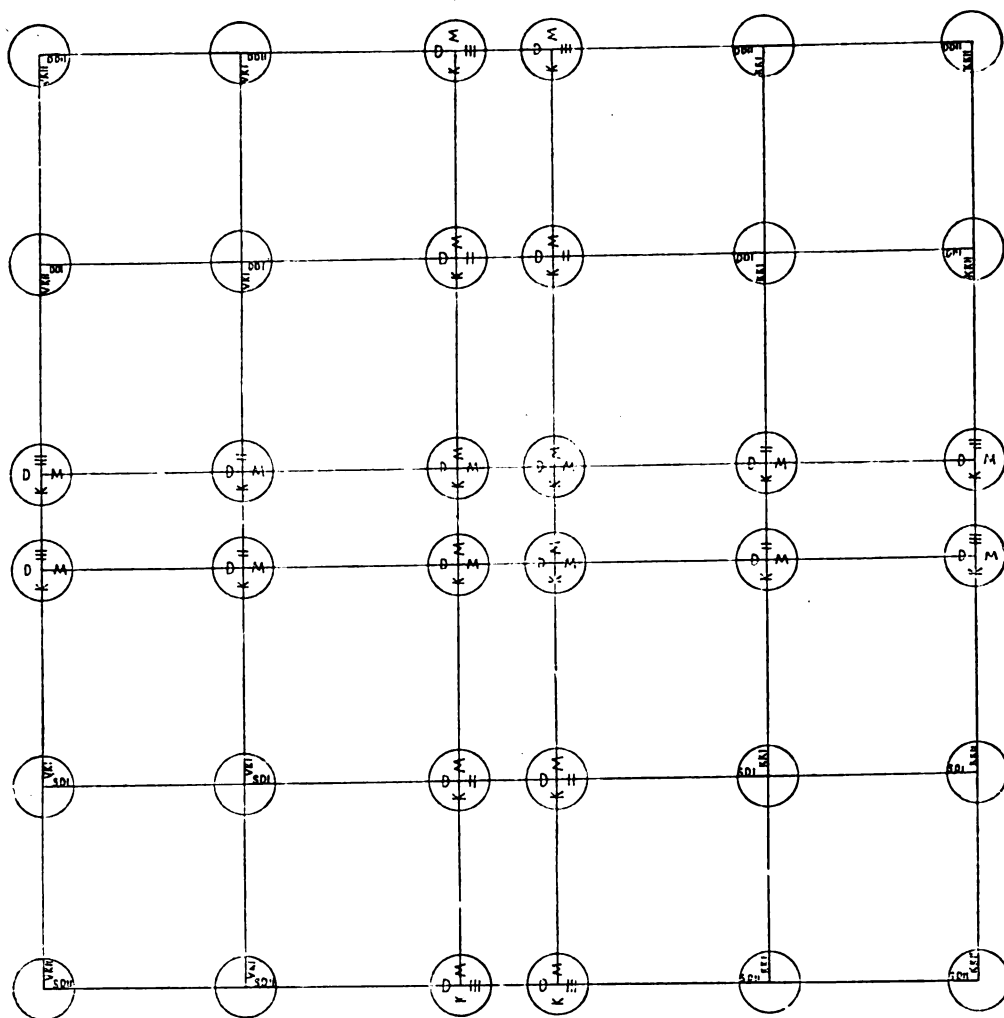
[2]) *Feldm.* pg. 173, 12: *Inscriptio si ratione ponatur, est optima; licet et quomodo cumque inscriptum sit, perito mensori non latebit, quoniam certus est lapis quo centuria cluditur.*

[3]) *Feldm.* pg. 286, 14; 290, 21; 291, 4.

[4]) *Feldm.* pg. 172, 3: *Inscriptos lapides omnibus centuriarum angulis.*

[5]) Op. cit. pg. 95. *Feldm.* pg. 195, 2: *Incipiamus ergo ponere lapides a decimano maximo et kardine, inscriptione qua debet: decimanus maximus kardo maximus; decimanus maximus kardo totus.*

ni disposti sopra un lato della strada, nell'altro avrebbero avuto i termini su entrambi i lati [1]).

Poichè le figure annesse alla raccolta dei Gromatici hanno poco o ninu valore, io propongo lo schema seguente.

Ed ora veniamo alla lapide Graccana trovata a S. Angelo in For-

[1]) Marco Nipso, accennando più volte (*Feldm.* pg. 286, 12; 293, 18) a due lapidi messe l'una di fronte all'altra sia nel decumano, sia nel cardine, può valere come una testimonianza in favore della doppia fila di termini disposta nei limiti massimi.

mis. Il Garrucci [1]) rivendica a sè il merito di aver riconosciuto sul vertice di questa colonnetta la indicazione del decumano e del cardine, non essendo il Jannelli ed il Minervini [2]) andati a questa interpretazione, nè avendo saputo additarne tutti gli elementi. La lezione del Garrucci, adottata dal Mommsen [3]) e dal Ritschl [4]), non migliorata dal Mancini [5]) era però sempre incompleta, perchè non assegnava il loro giusto valore a l alcuni indizi di lettere. Solo il Barnabei [6]) ha testè saputo additare in quel termine la intera appellazione di una centuria messa nella regione sinistrata citrata; e nessuno più si negherà di leggere nella fotografia da lui pubblicata:

KK I XI -
SD

Il termine capuano ridotto a questa lezione è in tutto conforme al tipo dato dai Gromatici, e se ne discosta unicamente nella collocazione della leggenda: in quanto che il nome ed il numero de' limiti non sono confinati nell'angolo clusare, ma attraversano in lungo e in largo l'intero cerchio, come avrebbero fatto le due linee gromatiche, delle quali soltanto le estremità sono espresse.

Ma il posto dell'iscrizione, si è visto di sopra [7]), è cosa secondaria, che non infirma la sostanza dell'iscrizione stessa. E poichè la colonnetta capuana riproduce lo schema dei Gromatici, si può presumere che abbia parimenti accolta la identificazione di *maximus* e *primus* stabilita da loro. Senonchè il giudizio definitivo bisogna riservarlo ancora per poco, essendovi un altro mutamento da considerare.

Il cardine e il decumano, che nella costante teorica dei Gromatici

[1]) *Sylloge*, n. 905, pg. 209.

[2]) *Bull. arch. Nap.* n. s. VI, pg. 162-65.

[3]) *C. I. L.* I, n. 552; X, n. 3861.

[4]) *P. L. M.* Suppl. tb. XCVIII Bb.

[5]) *Giorn. Pomp.* III, pg. 194.

[6]) *Notizie*, marzo 1897, pg. 122-24.

[7]) V. loc. riferito a pg. 9, nota 2.

erano rivolti l'uno da settentrione a mezzogiorno, l'altro da oriente ad occidente, si trovavano talvolta con la direzione invertita, il cardine da oriente ad occidente, il decumano da settentrione a mezzogiorno. Fra queste due direzioni il Mommsen [1]) ha indicato come normale la seconda, che è veramente tale, ove si riferisca al tempo più antico, in cui non era nata la pratica, alla quale si conformavano i Gromatici. Infatti la direzione ottima essendo quella *ab oriente ad occasum, quod eo sol et luna specturet* [2]), era naturale che questa direzione fosse data alla linea principale: ed era tale il *kardo* sia perchè esso è il sostantivo, mentre *decumanus* è aggettivo, sia perchè il *kardo* anche nell'accampamento portava il nome di *via principalis*. Questa limitazione col *kardo* da est ad ovest aveva la sua propria orientazione volta a nord [3]), sicchè l'oriente era *dextra*, l'occidente *sinistra*, la metà anteriore o settentrionale era *ultra kardinem*, la posteriore o meridionale *citra kardinem* (v. fig. pg. 16).

Quando poi nel cardine-limite entrò e divenne prevalente il concetto verticale del cardine-polo e dei cardini della porta, fu trasferita in esso la direzione da nord a sud, e quella da est ad ovest passò nel decumano. Invertite così le parti, non s'invertirono egualmante i nomi delle parallele al cardine e al decumano; e i decumani minori non più da nord a sud, ma da est ad ovest continuarono a dirsi *limites prorsi*, e i cardini minori non più da est ad ovest, ma da nord a sud, *limites transversi* [4]). E poichè *transversus* accenna ad una linea orizzontale da est ad ovest, e *prorsus* vale propriamente « per diritto, in su », vi è nell'antinomia fra l'intimo senso di queste parole e il loro significato seriore un altro documento della primitiva direzione, che avevano il decumano e il cardine.

Appunto al tempo dei Gracchi era iniziata, ma non compiuta siffatta trasformazione; poichè vediamo i limiti Graccani talvolta con-

[1]) Op. cit. pg. 90-92.

[2]) *Feldm.* pg. 27, 16; 166, 15.

[3]) *Feldm.* pg. 291, 18 e sg.

[4]) *Feldm.* pg. 29, 9: *Qui (limites) spectabant in orientem, dicebant prorsos: qui dirigebant in meridianum, dicebant transversos.* Cfr. pg. 167, 15.

nessi al cardine da oriente ad occidente, talvolta al cardine da nord a sud. L'agro di un'antica colonia latina, come Benevento, aveva il cardine verso est [1], e l'avevano pure i limiti Graccani dell'agro Cosentino [2]; mentre i limiti Graccani del territorio Grumentino avevano il decumano verso oriente [3], e l'avevano Herdonia, Ausculum, Arpi, Siponto, l'agro Collatino e Salpino con altri territori intorno al monte Gargano, limitati con le leggi Sempronia e Giulia [4]. I limiti Graccani del territorio Campano avevano il cardine verso oriente [5].

Questo fatto riverbera, a mio avviso, una gran luce sulla questione: poichè se i IIIviri che limitavano il territorio Campano non ancora avevano accolta [6] la mutazione fondamentale relativa alla direzione del cardine e del decumano, è assai poco verisimile che avessero accolta la identificazione dei limiti massimi e primi.

E qui viene in buon punto la colonnetta di Àtena [7]. Essa, accanto ai nomi di Gajo Gracco, Appio Claudio e P. Licinio Crasso *IIIviri a(gris) i(udicandis) a(dsignandis)* ha, parimenti sul giro cilindrico, la iscrizione K·VII, e sul vertice ha nel mezzo un cerchio, che inter-

[1]) *Feldm.* pg. 210, 1: *Ager Benebentanus. actus n.* XC *per* XXV. *kardo in orientem, decimanus in meridianum.*

[2]) *Feldm.* pg. 209, 16: *Ager Consentinus ab imp. Augusto est adsignatus limitibus Graccanis in iugera n.* CC. *kardo in orientem, decimanus in meridianum.*

[3]) *Feldm.* pg. 209, 8: *Grumentina. limitibus Graccanis quadratis in iugera n.* CC. *decimanus in oriente, kardo in meridiano.*

[4]) *Feldm.* pg. 210, 10: *Herdonia, Ausculinus, Arpanus, Collatinus, Sipontinus, Salpinus, et quae circa montem Garganum sunt, centuriis quadratis in iugera n.* CC, *lege Sempronia et Iulia. kardo in meridianum, decimanus in orientem.*

[5]) *Feldm.* pg. 4: *In agro Campano qui est circa Capuam, ubi est kardo in orientem et decimanus in meridianum.* — Pg. 170, 14: *Quidam in totum converterunt, et fecerunt decimanum in meridianum et kardinem in orientem; sicut in agro Campano qui est circa Capuam.* — Pg. 209, 21: *Ager Campanus limitibus Graccanis in iugera n.* CC. *kardo in orientem, decimanus in meridianum.*

[6]) Per la grande latitudine di poteri lasciata ai magistrati preposti all' assegnazione delle terre, v. *Feldm.* pg. 111, 9 riferito sopra a pg. 3 nota 2.

[7]) *Notizie*, marzo 1897, pg. 119-128.

rompe l' incrociamento di due linee. Il cerchio sicuramente raffigura il termine stesso; le due rette sono il decumano ed il cardine, e quella di esse che trovasi nella direzione della leggenda K·VII è senza dubbio il cardine.

Alla retta così definita per cardine è attaccata una lettera, la quale, secondo la diversa orientazione che si prende nel leggerla, è C, oppure D. A mio avviso è C, perchè tale è se l'osservatore, considerando la faccia superiore della colonnetta, si colloca nel punto medesimo, in cui può leggere la iscrizione K·VII. Inoltre la C nella iscrizione dei IIIviri ha le braccia così allungate come nella lettera del vertice, mentre la D è conformata nella stessa lapide con una pancia assai discreta. Finalmente il lapicida, per assicurare la lezione C, mise dopo la lettera un tratto orizzontale, che non avrebbe senso invertendo l'orientazione. Per interpretare questa C, si può richiamare quel luogo dei Gromatici [1]), in cui è detto, che le lettere apposte ad un limite indicavano la lunghezza del limite stesso, e però intenderemo che questa centuria lucana era lunga nel senso del cardine CDL piedi.

La colonnetta di Àtena non è un termine centuriale, perchè vi manca per il cardine la nota della regione (*kitra* o *ultra*) e manca totalmente la indicazione del decumano (regione e numero). Neanche può essere stata una lapide messa lungo il decumano massimo, perchè manca del pari la nota di questo; e non è da presumere che sia stata sottintesa, perchè quella nota, per la sua importanza, veniva espressà anche quando le altre lapidi erano mute [2]). Per tali ragioni non potendo rientrare nel modo prescritto dai Gromatici, deve rannodarsi a un altro modo, del quale la cosa più certa che si può dire è, che esso per la determinazione della centuria adoperasse parecchie lapidi, essendo manifesto che una iscrizione così incompleta come quella di Àtena non bastava a denominare la centuria. Donde segue, che i limiti venivano tutti considerati, non come linee, ma come

[1]) *Feldm.* pg. 358.

[2]) *Feldm.* pg. 171, 16: *multi tantum decimani maximi et kardinis lapides inscripserunt, reliques sine inscriptione ad parem posuerunt.*

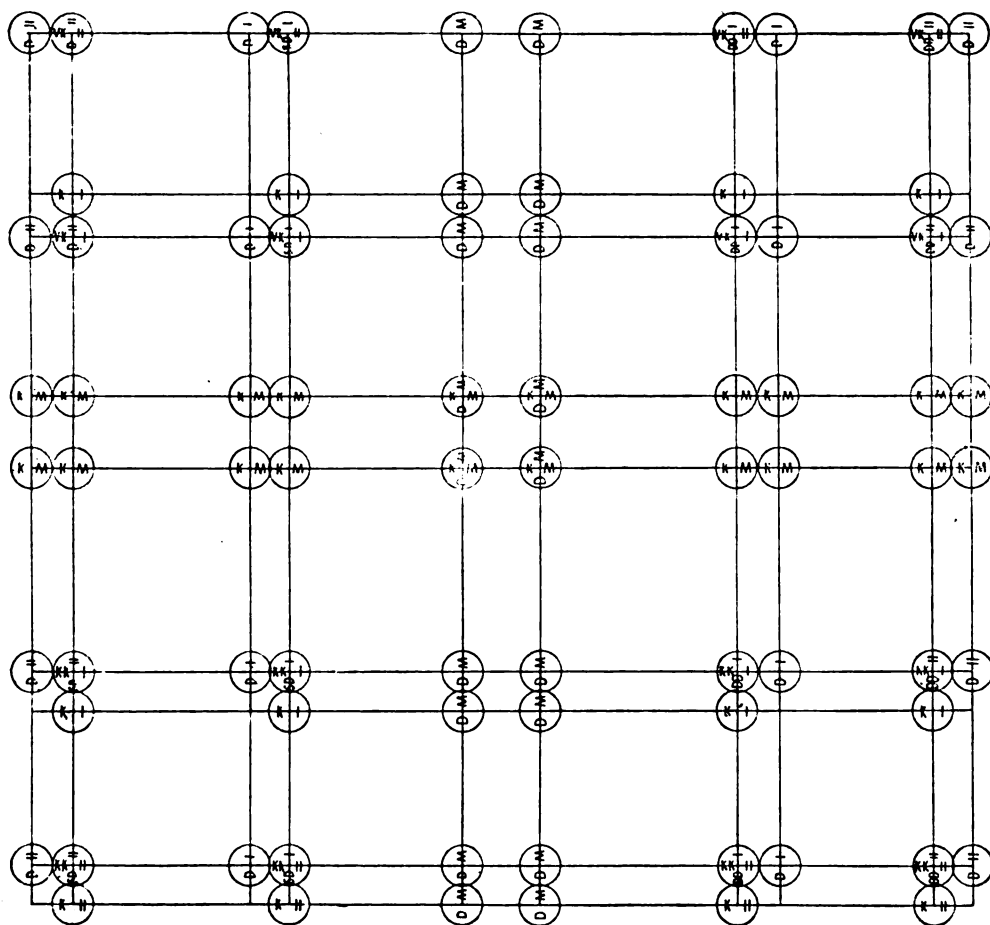
vie [1]); perchè sul quadrivio formato all' intersezione di due limiti le quattro centurie adiacenti avevano ciascuna il proprio angolo e la propria lapide.

Ma pure aumentato così notevolmente il numero delle lapidi, se in tutte quante l' iscrizione fosse rimasta così secca, come nella colonnetta di Àtena, la designazione della centuria sarebbe stata sempre incerta. Perchè affidando a ogni termine il nome ed il numero d' un limite, si sarebbero avuti i quattro lati della centuria, ma senza la regione. E per conoscere questa, si sarebbe dovuta fare la ricerca, che Marco Nipso si compiacque di descrivere [2]). Ma a quella ricerca io non credo; poichè non mi pare possibile, che mentre si dava una leggenda a tutte quante le lapidi, si abbia voluto omettere le note della regione, tanto facili a scrivere e pur tanto necessarie alla designazione della centuria: sono persuaso, invece, che il Gromatico si sia creata quella necessità, per darsi l' occasione di spiegare la nomenclatura delle regioni in rapporto alle due direzioni del cardine. E ritengo che la soluzione migliore stia nel supporre due lapidi, che indicavano ognuna un lato della centuria senza le note della regione (tipo della colonnetta di Àtena), una terza lapide con la simultanea indicazione degli altri due lati e le note della regione (tipo della colonnetta capuana). Con quest' ultima lapide messa nell' angolo clusare, l' angolo opposto o non aveva termine, o l' aveva muto.

Servendo tutti e quattro questi elementi a comporre il nome della centuria, dovevano tutti essere adoperati in una forma omogenea. E poichè nella colonnetta di Àtena apparisce una indicazione lineare, ossia del limite che effettivamente passava per la lapide, anche nel termine del tipo capuano dobbiam ritenere lo stesso. Ond' è che l' apparente somiglianza fra il modo dei Gromatici e la leggenda

[1]) Il limite minore considerato esclusivamente come linea è un' astrazione venuta più tardi, mentre la concezione più antica comprende la linea e la via: difatti l' appellazione *limes linearius* è posteriore, e *subruncivus* è originaria. *Medii limites linearii appellantur, in Italia subruncivi* (*Feldm.* pg. 168, 13).

[2]) *Feldm.* pg. 290-92.

della colonnetta di S. Angelo in Formis è ingannevole, essendovi tra l' uno e l' altra differenze sostanziali. S(*inistra*) e K(*itra*) sono nello schema dei Gromatici preposizioni, che reggendo gli accusativi *d(ecumanum)*, *k(ardinem)* stabiliscono (v. supra pg. 8) un rapporto verso il di là, il rapporto verso i limiti antecedenti a quelli che convergono nella iscrizione. Al tempo Graccano K(*inistra*) e S(*itra*) indicano semplicemente la regione *sinistrata citrata* e, non implicando alcun rapporto, lasciano che la lapide esprima i limiti che l'attraversano; e dalla somma di quattro elementi lineari scaturiva un' indicazione perfettamente spaziale, la centuria, cioè, designata coi suoi quattro lati e con le note della regione. La figura seguente chiarisce meglio il mio pensiere.

Questa soluzione, che io propongo, non è solo un ragionamento fondato sullo studio della colonnetta campana e della lucana, ma è confortata da testimonianze positive. La selva di lapidi, che io suppongo per chiarire il termine di Àtena, è attestata dal seguente luogo di Siculo Flacco [1]): *in quibusdam vero regionibus in versuris omnibus binos (terminos) posuerunt ita ut suos quisque rigores intueretur.* Già sappiamo per la testimonianza di Marco Nipso [2]), che ne' punti, in cui i limiti massimi erano intersecati dai minori (*in capitibus centuriae*), vi erano sui due lati della via (sia decumano, sia cardine massimo) due lapidi, l'una opposta all'altra. Ma qui la testimonianza si allarga a comprendere tutti i limiti, anche i minori, e ad ogni svolta di via (*in versuris omnibus*), cioè ad ogni incontro di due limiti, si trovavano due colonnette per indicare l'una la direzione (*rigorem*) del decumano, l'altra quella del cardine.

Forse taluno vorrebbe, che fosse designato il tempo più antico dove il Gromatico dice *in quibusdam regionibus*; ma bisogna ricordare e l'abbiam notato (supra, pg. 5) a proposito dell'*actuarius*, quanta riluttanza avessero i Gromatici ad enunciare come più antico questo sistema diverso dal loro; e quando esso di necessità balza fuori, lo rappresentano come un fatto isolato, un'anomalia, un'opinione d'ignoranti.

Per designare la centuria ho detto che nei vecchi tempi si recitavano i suoi quattro lati insieme ai nomi della regione; e anche di questo vi è un indizio nei Gromatici. Poichè Hygino, quando vuol sostenere che non vi è un limite primo diverso dal massimo, aggiunge: « se non fosse così, la centuria, che sta fra il decimano massimo e quello « che pretendono essere primo, si chiamerebbe altrimenti; per avven- « tura si direbbe: la centuria fra il decimano massimo e il primo » [3]). La formula data da Hygino come esempio di appellazione centuriale è

[1]) *Feldm.* pg. 139, 17.

[2]) V. supra pg. 10 nota 1.

[3]) *Feldm.* pg. 174, 6: *Hoc si esset, inter decimanum maximum et quem volunt primum, et centuria aliter appellaretur: forte diceretur inter decimanum maximum et primum.*

manifestamente incompleta, perchè due lati paralleli in una rete di quadrati contigui non bastano a determinare uno di questi e a distinguerlo dagli altri; ci abbisognerebbero per lo meno i due lati di un angolo convenzionale (supra pg. 8). Tuttavia le parole di Hygino sono preziose, perchè rivelano il metodo tenuto: esse ci autorizzano ad aggiungere ai due decimani da lui indicati i due cardini omessi, nonchè la regione degli uni e degli altri, e formare una denominazione come questa: *inter d(ecumanum) m(aximum) et k(ardinem)* X, *s(inistra) d(ecumanum)* I, *k(itra) k(ardinem)* XI. E quantunque la seconda parte di questa leggenda pare che abbia la somiglianza più completa con la indicazione adottata dai Gromatici, essa è pur sempre diversa; poichè nel tempo che non era avvenuta la trasformazione di *sinistra, dextra, citra, ultra* in preposizioni, doveva riuscir chiaro che *decumanum* e *kardinem* fossero retti da *inter* messo in principio, e tanto valeva scrivere *d(ecumanum)* I *s(inistra)*, *k(ardinem)* XI *k(itra)*, quanto *s(inistra) d(ecumanum)* I, *k(itra) k(ardinem)* XI.

Ed ora mi si consenta di conchiudere con dire come e perchè si sia passato, a parer mio, dall'un modo all'altro. Era grave ed incomoda nel sistema più antico l'eccessiva frequenza di lapidi, ed era fastidiosa la troppo lunga appellazione della centuria. Si poteva, invece, considerare come linee, non come vie, i limiti minori, e per designare la centuria si poteva restar contenti della sola lapide clusare, che realmente a ciò bastava. Con tali criteri diveniva possibile il sopprimere una folla inutile di lapidi, conservando unicamente le clusari per la relativa iscrizione. La riforma così ristretta sarebbe stata buonissima e, senza dar luogo a nessun inconveniente, avrebbe mutato solo il modo d'indicazione; perchè questa, che aveva sino allora avuto carattere spaziale, sarebbe diventata convenzionale, se fatta co' due lati dell'angolo clusare. Ma ciò non piacque ai Gromatici, i quali vollero che l'appellazione, benchè compendiata, avesse continuato a denotare tutta l'area della centuria. Avrebbero potuto ottenerlo trasformando, come fecero, in preposizioni i nomi e gli avverbi di luogo, e mutando lievemente (il che non fecero) l'iscrizione dell'angolo clusare. Per es. la lapide, che nel modo antico portava l'iscrizione D*(extra)* D*(ecumanum)* I, K*(itra)* K*(ardinem)* I, avrebbe dovuto iscri-

versi: D(*extra*) D(*ecumanum*) M(*aximum*), K(*itra*) K(*ardinem*) M(*aximum*). Ma neanche poteva convenire ai Gromatici di ripetere le note D·M, K·M tanto nella via principale, quanto nella via susseguente ad essa, e preferirono di conservare intatta l'antica leggenda. La quale rimase inalterata nella scrittura, perchè nei limiti immediati ai massimi si continuò a scrivere D·I, K·I, e così nei limiti successivi D·II, D·III, K·II, K·III; rimase inalterata anche nella dicitura, giacchè i limiti continuarono a recitarsi all'accusativo. Ma diventando preposizioni le particelle premesse ai limiti, mutò tutta quanta la sostanza dell'iscrizione, e fu necessità sopprimere il limite primo; poichè le sigle, che fino allora lo avevano denotato, dovendo per il nuovo rapporto creato dalla preposizione significare il limite precedente, ossia il massimo, condussero a identificare il primo col massimo.

Si passò da un sistema all'altro non certo per forza di legge; perchè se questa fosse intervenuta, non si vedrebbe ne' limiti Graccani la coesistenza dei due modi, nè i Gromatici avrebbero mancato di rintuzzare col testo di legge la opinione opposta alla loro. Il nuovo sistema si andò formando prima come opinione teorica, poi come pratica di Stato, e all'ultimo venne consacrato nelle costituzioni degli Imperatori [1]). Dopo le quali non era più possibile una qualsiasi discrepanza nella teorica e nella pratica. E se i Gromatici, ogni volta che rilevano un fatto e un'opinione discordi dal loro sistema, affettano di mostrarli come attuali e contemporanei, l'attualità che danno ai loro avversari è meramente gratuita, è niente altro che un modo di far la polemica. La nota discorde, anzichè nell'opinione dei contemporanei, stava unicamente nelle assegnazioni di terre fatte prima della decadenza della Repubblica.

[1]) Cfr. la costituzione di Augusto in *Feldm.* pg. 194, 10 e il commentario di Claudio ibid. pg. 211, 23.

Vol. XIX. Parte I. **Memoria — N.° 2.**

DEL PASSAGGIO DI ANNIBALE PER LE ALPI

(A PROPOSITO DI ALCUNE PUBBLICAZIONI RECENTI)

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLE TORNATE DEL 4 E 11 GENNAIO 1898

DAL SOCIO

ENRICO COCCHIA

Alcuni critici, italiani e stranieri, mi han fatto carico di aver giudicato con soverchia parzialità ed indulgenza dell' opera storica di Tito Livio, e di aver quasi gettati nell'ombra i difetti di lui, per dar risalto ai pregi che egli ha o che a me, nell' eccesso di un generoso entusiasmo, piace di attribuirgli. Convengo ben volentieri col Pais, che un giudizio sicuro intorno al valore storico di Tito Livio non possa circoscriversi all' esame della terza decade, e sono assai grato all' Hultsch del diritto che mi riconosce d'intervenire, in condizioni non sfavorevoli, nel dibattito a cui ha dato origine il più grande fra gli antichi storici della Repubblica 1). Ma d' altra parte non posso non compiacermi, che l'assenso, per quanto limitato, che essi dànno alle mie indagini liberi il nome di Livio da parecchie di

1) L'Hultsch in *Berliner Philol. Wochenschrift* del 3 dic. '92, p. 1552, scrive a proposito del mio raffronto fra Tito Livio e Polibio: « der Verf. ist mit der einschlägigen neueren Litteratur wohl vertrant und hat sowohl dadurch, als durch ein genaues Studium der alten Quellen sich das Recht erworben, in dem Streite der Meinungen auch seine Stimme abzugeben und seine Vorgänger zu kritisieren. Je weiter man in der anziehenden Lektüre des Werkes vordringt, desto deutlicher zeigt es sich, dass die Tendenz desselben eine apologetische, ja ich möchte fast sagen, panegyrische zu gunsten des Livius ist ».

quelle tacce, che più avevano contribuito ad oscurarlo 1). Quanto poi all'obiezione che mi si è contrapposta, che non basti il mio modesto tentativo di difesa ad esaurire l'ampiezza dell'argomento da me trattato, io non disdegno l'invito di ritentar la prova: ma intanto non posso tacere, che non parmi indifferente per la soluzione definitiva della mia tesi il fatto, che concorre a rivendicare la fama storica di Tito Livio un esame coscenzioso e diretto delle prove più cospicue, che si erano comunemente invocate per abbatterla.

Fra queste brilla, come è ben noto, l'antica controversia intorno al passaggio di Annibale per le Alpi; riguardo alla quale era ormai da tempo come un tema obbligato della nuova critica storica deplorare, che l'ignoranza e le contradizioni geografiche di Tito Livio avessero contribuito a perturbare, senza alcun plausibile motivo, le notizie sotto ogni aspetto attendibili di un testimone antico ed autorevole quale Polibio 2). A questa intonazione monotona ed uniforme fa contrasto una tendenza nuova, prevalsa fra gli studiosi più recenti di questo problema storico. I quali abbandonano concordemente la guida di Polibio, giudicandola per questo rispetto incerta o fallace, e non accolgono della descrizione di lui se non gli elementi soli, a cui conferisce luce e credibilità la testimonianza dello storico Romano. A questo atteggiamento nuovo e quasi insperato della critica ha contribuito principalmente un esame sereno delle fonti e uno studio più diretto dei luoghi, a cui si rannoda l'antica controversia. E il fatto che all'uno e all'altro dei critici stranieri, ai quali io mi richiamo con

1) Hultsch, l. c.: « dass dem Verf. diese durchgängige Verteidigung der Livianischen Berichte gegen die Ausstellungen der berufensten Historiker gelungen sei, kann Ref. nicht zugeben; immerhin aber ist zu einigen noch schwebenden Fragen manches Beachtliche beigebracht und manche forderliche Anregung gegeben worden ».

2) Il Nissen, nella *Italische Landeskunde*, scrive a proposito di questo argomento, nella pag. 21: « ich rede nicht von dem Alpenübergang Hannibals, dessen Bestimmung Livius so gründlich misslungen »; e a pag. 156: « was dem M. Genevra betrifft, welchen Livius im Auge hat, so leidet seine Darstellung an so starken geographischen Widersprüchen, dass ihr einem älteren und zuverlässigen Gewährsmann wie Polybius gegenüber keinerlei Gewicht beizulegen ist ».

queste parole, è rimasto affatto estraneo od ignoto il contributo dell'opera mia, mi rende anche più lieto del trionfo di una tesi, che parve soverchiamente ardita e temeraria, quando fu giudicata non già alla stregua delle sue prove, ma dell'autorità e del nome dei critici che io avevo contradetti. Ma l'omaggio meritato e largamente concesso al più grande fra gli studiosi d'ogni tempo dell'antica storia di Roma, non può farci dimenticare i diritti del vero, e che giustizia è pur dovuta alla grandezza di quei vetusti divini, che più largamente contribuirono a tener desta e viva la gloria del nostro nome.

Maggiore era questo diritto nello studio speciale del problema, a cui ci riportano le indagini recentissime del Chappuis e del Fuchs. Lo storico antico aveva avuto cura di confermare la tradizione da lui riferita con un esame critico delle fonti, che doveva provocare ammirazione ed assenso per parte di coloro che gli rimproverano il procedimento inverso, come una prova quasi costante d'incuria e di inettitudine. Ma la prepotenza, che esercita sull'animo ogni più vieto pregiudizio, è stata anche questa volta così forte da far dimenticare i diritti di Livio ad un apprezzamento più giusto ed equanime.

Lo storico antico dopo di aver narrato, con evidenza perfettamente drammatica, la marcia Alpina di Annibale, si sofferma a dissipare parecchi degli equivoci, in cui era già incorsa l'antica tradizione. E in forma chiara, ma sommaria, fa giustizia così delle opinioni correnti nell'età sua, come di quelle che si agitano ancora, in modo così disordinato e confuso, intorno a questo sublime ardimento del generale Cartaginese. « In questo modo », egli scrive in 21, 38, « Annibale « pervenne in Italia, dopo cinque mesi, come alcuni riferiscono, dac« chè egli era partito da Cartagena, e dopo di aver consumati quin« dici giorni nel passaggio delle Alpi. Gli autori non son concordi « intorno al numero delle forze, che condusse con sè in Italia. Essi « oscillano tra un massimo di 100,000 fanti e 20,000 cavalli e un mi« nimo di 20,000 fanti e 6,000 cavalli. La testimonianza di L. Cincio « Alimento, che fu, come scrive egli stesso, prigioniero di Annibale, « avrebbe per me maggior peso, se egli non confondesse le cifre, ag« giungendovi anche il contingente dato dai Galli e dai Liguri, coi

« quali esse sommano a 80,000 fanti e 10,000 cavalli. Ma è molto ve-
« rosimile, come gli autori riferiscono, che questi si sieno aggiunti
« a lui soltanto in Italia. Cincio poi aggiunge di aver sentito per bocca
« stessa di Annibale, che questi, dopo il passaggio del Rodano, per-
« dette 36,000 uomini e gran numero di cavalli e di bestie da soma.
« Il popolo più vicino alla Gallia, in cui Annibale venne a dar di coz-
« zo, appena disceso in Italia, erano i Taurini. Poichè tutte le fonti
« si trovan d'accordo in questa notizia, io molto mi meraviglio dell'in-
« certezza che regna ancora intorno alla via per cui Annibale at-
« traversò le Alpi, e di quella opinione comune che lo conduce in
« Italia per il giogo del Gran S. Bernardo, il quale appunto di qui
« avrebbe avuto nome di monte Pennino. Celio invece lo fa passare
« pel colle di Cramont, cioè pel piccolo S. Bernardo. Ma entrambi
« questi passi avrebbero portato Annibale non già in contatto coi
« Taurini, ma sibbene colle popolazioni montanare dei Salassi e dei
« Libii. Ma egli non è verosimile che queste due vie fossero aperte
« fin dai tempi di Annibale; e specialmente quella del Gran S. Ber-
« nardo doveva essere in potere di popolazioni germaniche. Si ag-
« giunga poi, per quelli che prestano fede alla affinità dei due nomi,
« che i Seduni ed i Veragri, abitanti di quel colle, non serbano al-
« cuna memoria che il nome di Pennino gli fosse stato imposto dal
« passaggio dei Cartaginesi o Peni, ma dal dio che sul vertice del
« colle quei montanari adorano sotto il nome di Pennino » 1).

1) « Hoc maxime modo in Italiam perventum est, quinto mense a Carthagine
« nova, ut quidam auctores sunt, quinto decimo die Alpibus superatis. Quantae co-
« piae transgresso in Italiam Hannibali fuerint, nequaquam inter auctores constat.
« Qui plurimum, centum milia peditum, viginti equitum fuisse scribunt; qui mini-
« mum, viginti milia peditum, sex equitum. L. Cincius Alimentus, qui captum se
« ab Hannibale scribit, maxime me auctor moveret, nisi confunderet numerum Gal-
« lis Liguribusque additis: cum his octoginta milia peditum, decem equitum adduc-
« ta — in Italia magis adfluxisse verisimile est, et ita quidam auctores sunt —; ex
« ipso autem audisse Hannibale, postquam Rhodanum transierit, triginta sex milia
« hominum ingentemque numerum equorum et aliorum iumentorum amisisse. Tau-
« rini Galliae proxuma gens erat in Italiam degresso. Id cum inter omnes constet,

∴

Questa divagazione critica, con cui Livio interrompe l'ordine del suo racconto, trova riscontro nell' indagine cronologica che egli ha fatto altrove intorno alla durata dell'assedio di Sagunto 1), e in quell'esame acuto e profondo al quale egli sottopone la tradizione annalistica per gli anni 310, 317 e 320 della Storia di Roma 2). L'importanza eccezionale di questo procedimento, quasi direi insolito nell'antica storiografia, ci obbliga a soffermarci alquanto sulle diverse parti di esso e a differire ancor di poco la trattazione principale del problema, da cui questa memoria prende argomento.

L' incertezza, in cui Livio avvolge la notizia intorno alle forze di cui disponeva Annibale al momento del suo arrivo in Italia, ha dato occassione ai critici di dubitare, anche questa volta, della premura da lui messa nella ricerca del vero. Sembra ad essi che il riserbo, in cui si è chiuso lo storico Romano, sia del tutto superfluo di fronte all'affermazione esplicita di Polibio, che riporta a 20,000 fanti e 6,000 cavalli tutto il contingente delle sue forze Libiche ed Iberiche, in conformità della iscrizione fatta incidere da Annibale, a documento pe-

« eo magis miror ambigi, quanam Alpis transierit, et vulgo credere Poenino —
« atque inde nomen ei iugo Alpium iuditum — transgressum, Coelium per Cremonis
« iugum dicere transisse; qui ambo saltus eum non in Taurinos, sed per Salyes mon-
« tanos ad Libuos Gallos deduxissent. Nec veri simile est ea tum ad Galliam pa-
« tuisse itinera; utique quae ad Poeninum ferunt obsaepta gentibus semigermanis
« fuissent. Neque hercule montibus his, si quem forte id movet, ab transitu Poeno-
« rum ullo Seduni Veragri, incolae iugi eius, norunt nomen inditum, sed ab eo,
« quem in summo sacratum vertice Poeninum montani appellant » Liv. 21, 38.

1) Cfr. Liv. 21, 15, 3 segg.

2) Cfr. la larga discussione che ne abbiam fatta in uno studio sulla *Leggenda di Coriolano*, pubblicato nei volumi 60 e 62 della Nuova Antologia, Roma 1896, pagina 21-25 dell'estratto.

renne delle sue imprese, sulla colonna del promontorio Lacinio 1). Il Weissenborn, sorpreso da questo contrasto, ne trae argomento per sospettare che Livio ignorasse così il racconto di Polibio come la fonte, per ogni rispetto autentica, di cui questi fa cenno 2). Ma non si avvide che la concordia di Livio con Polibio nella terza decade è così piena e costante da escludere con ogni sicurezza l'ipotesi, a cui egli fa capo. Gli studii più recenti, fatti intorno alle fonti di Livio, hanno rimesso in nuova luce l'antica opinione del Lachmann, che quegli cioè traesse partito dallo storico greco, anche quando non trova occasione speciale di menzionarlo. E il fatto, che il nome di lui non ricorre prima del libro 33 delle storie di Livio, s'interpreta ormai da tempo come un indizio esplicito, che, se da quel punto egli è stato la fonte principale dello storico latino per gli avvenimenti che si svolsero in Grecia, questi d'altra parte non ha mancato di consultarlo nemmeno per le cose Romane; giacchè Polibio, come egli scrive in 33, 10, 10, è *non incertus auctor cum omnium Romanarum rerum, tum praecipue in Graecia gestarum* 3). A ciò si aggiunga che Livio ebbe esatta notizia del monumento innalzato da Annibale, nell'anno 549 di Roma, nel tempio di Giunone Lacinia, a perenne memoria del suo nome 4);

1) Pol. 3, 56, 4: 'Αννίβας ἔχων τὸ διασωζώμενον τῆς μὲν τῶν Λιβύων δυνάμεως πεζοὺς μυρίους καὶ δισχιλίους, τῆς δὲ τῶν 'Ιβήρων εἰς ὀκτακισχιλίους, ἱππεῖς δὲ τοὺς πάντας οὐ πλείους ἑξακισχιλίους, ὡς αὐτὸς ἐν τῇ στήλῃ τῇ περὶ τοῦ πλήθους ἐχούσῃ τὴν ἐπιγραφὴν ἐπὶ Λακινίῳ διασαφεῖ.

2) W. Weissenborn, nella settima edizione del suo commento al libro XXI di Livio, curata da H. J. Müller, Berlin 1882, pag. 89, scrive a questo punto: « hätte « Livius hier den Polybius benutzt, so wäre es in hohem Grade auffallend, wenn « er dieses bestimmte schriftliche von Hannibal selbst gegebene Zeugnis unbeachtet « gelassen und nicht zur Abweisung aller übrigen Angaben verwandt hätte, da er « schon einem unbestimmten mündlichen ein bedentendes Gewicht beilegt ».

3) Cfr. al riguardo le osservazioni da noi fatte nel saggio 'Tito Livio e Polibio innanzi alla critica storica', Torino 1892, pag. 9-10.

4) Liv. 28, 46, 16: « propter Junonis Laciniae templum aestatem Hannibal egit, ibique aram condidit dedicavitque cum ingenti rerum ab se gestarum titulo, Punicis Graecisque litteris insculpto ».

e alla luce che emana da questi due fatti non si tarderà a scorgere l' inverosimiglianza intrinseca dell' ipotesi messa innanzi dal Weissenborn.

Io non nego che uno scetticismo armato della più invincibile diffidenza, come ha circoscritto l'imitazione di Polibio a quella sola parte delle storie di Livio, in cui questi ne ricorda espressamente il nome, potrebbe ben anche abbandonarsi al sospetto, che Livio non ebbe alcun sentore del monumento di Annibale, quando gli toccò di far cenno del numero delle forze, con cui quegli era disceso in Italia. Ma chi così si avvisasse mostrerebbe di dimenticare quel principio metodico dell'antica storiografia, già largamente lumeggiato in altra circostanza, che non consentiva di far cenno di un'opera d'arte se non a proposito di quella peculiare occasione storica che l' aveva provocata, o in cui ebbe origine 1).

Io so bene che a tal riguardo mi si potrebbe obiettare l'obbligo preciso che incombeva a Livio, di non trascurare una fonte così autorevole e i ragguagli preziosi che essa offriva in rapporto della tesi da lui discussa. Sennonchè il problema consiste appunto nel sapere, se Livio sia realmente colpevole dell'omissione che gli si attribuisce. Or la verità è questa, che nel calcolo delle forze di Annibale egli non tralascia punto di menzionare la cifra più modesta di 26,000 uomini, tramandataci da Polibio sulla fede di quel monumento. Si presumerà forse di scorgere una prova ovvero anche un lontano indizio che egli lo ignorasse, nel solo fatto che lo storico Romano non si è accontentato di prestar fede a questi ragguagli, ma ha avuto cura di contrapporvi la testimonianza di Cincio Alimento? Sarebbe questa per certo un' induzione assai fallace. Entrambe queste notizie provenivano direttamente da Annibale, ed erano state comunicate la prima oralmente ad una persona colta, l'altra per iscritto all'opera di un lapicida; esse avevano perciò innanzi alla mente di Livio il medesimo grado

1) Cfr. il nostro scritto 'la satira e la parodia nel Satiricon di Petronio Arbitro', pubblicato nella *Rivista di Filologia classica*, anno XXV, fascicolo III, pag. 21-22 dell'estratto.

di attendibilità. Nè egli ne impugna in alcun modo il valore; ma ha solo cura di tramandarle insieme congiunte alla memoria dei posteri, come se il suo cuore d'italiano fosse punto dall'onesto scrupolo di non dimenticare, che allo scarso numero delle forze, onde il generale Cartaginese fe' pompa nella iscrizione onoraria del promontorio Lacinio, si dovesse ancora aggiungere il notevole contingente a lui dato dai Galli e dai Liguri, i quali contribuirono in modo così efficace alle vittorie del Ticino, della Trebbia e del Trasimeno.

Del resto noi possiamo anche per altra via argomentare, che fosse del tutto alieno dal pensiero di Livio l'intenzione di negar comunque fede alla testimonianza tramandataci da Polibio. Egli aggiunge infatti, a conferma delle sue notizie, che Annibale perdè nella traversata non meno di 36,000 uomini. Or chi tien presente il numero delle forze Cartaginesi, menzionate da Polibio dopo il passaggio dei Pirenei, non può non avvertire che la cifra complessiva di 59 uomini 1), quando se ne detraggano le gravi perdite subite nel viaggio, si riduce presso a poco alle proporzioni minime di cui fa parola Tito Livio. Come per converso, se si sommano insieme le perdite fatte (36,000) e il numero dei soldati (90,000) che si trovarono realmente a disposizione di Annibale, col concorso dei suoi alleati, dopo che egli ebbe passate le Alpi, si raggiunge per altra via il massimo delle forze (120,000), che da un'altra tradizione gli viene attribuito.

.˙.

Lasciando da parte questa considerazione, su cui ci siamo preliminarmente indugiati come per saggiare la fedeltà storica e l'acume critico del nostro autore, è pregio dell'opera notare che il merito insigne di questa digressione di Livio in nessun'altra forma risulta meglio come dal confronto cogli altri storici, i quali ci han lasciato ricordo del viaggio di Annibale per le Alpi. Fra i seguaci della volgare opinione, così vigorosamente combattuta da Livio, la quale con-

1) Pol. 3, 35.

duceva i Cartaginesi attraverso dell'aspra giogaia del Gran S. Bernardo (*Alpes Poeninae*), si ritrova nientemeno che il nome autorevole del grande naturalista e geografo Romano, Plinio il vecchio. Il quale, tratto evidentemente in inganno dall'affinità del nome, non esitò di affermare nella sua Storia Naturale 3, 17, 123: « dein Salassorum Au« gusta Praetoria iuxta geminas Alpium fores Graias atque *Poeni*« *nas: his Poenos*, Graiis Herculem *transisse memorant* ».

Questa tradizione ebbe molto sèguito in Roma 1), e perturbò assai a lungo le menti, anche nel corso del Medio Evo 2). Ma basta a provarla destituita di ogni fondamento così il fatto della maggiore altezza del Gran S. Bernardo (2491 m.), di fronte ai colli più bassi che lo circondano, come la testimonianza di Polibio, il quale esclude il nome di questo passo tra quelli che eran frequentati nell'età sua e mettevano in diretta comunicazione l'Italia col centro dell'Europa. Secondo la notizia che Strabone ha attinto dal libro 34 delle Storie di Polibio, quattro vie soltanto attraversavano le Alpi nell'età più remota, l'una marittima per il territorio dei Liguri, in prossimità del mar Tirreno, l'altra per il territorio dei Taurini, la terza per quello dei Salassi, e l'ultima per la Rezia 3).

1) Amm. Marcell. 15, 10, 9: « deinde emensis postea saeculis multis hac ex causa sunt Alpes excogitatae Poeninae »; Serv. *ad Aen.* 10, 13: « loca ipsa quae rupit Hannibal Alpes Poeninae vocantur »; Isid. *de Orig.*, 14, 8: « Alpes Poeninae, qua Hannibal veniens ad Italiam easdem Alpes aperuit ».

2) Liutpr. *Op. omnia*, p. 20: « quod cernens Arnulphus, quoniam per Veronam non potuit, per Hannibalis viam quam Bardum dicunt et montem Iovis (nel M. E. *mont Jour*, oggi *Monte Deri*) repedare voluit »; Paolo Giovio, 15, p. 297: « has rupes ignibus acetoque Hannibalem perfregisse multi opinantur apud Barrum »; Warnefrid, *de gestis Longobardorum*, 2, 18: « Alpes Apenninae dictae sunt a Punicis ». Di questa tradizione si fecero eco più tardi il Withaker, *The course of Hannibal over the Alpes ascertained*, London 1894 e l' abate Ducis, *Le passage d'Hannibal et les Alpes Poenines*, Paris 1869-72.

3) Strab. 4, 6, 12, p. 209: τέτταρας δὲ ὑπερβάσεις ὀνομάζει μόνον· διὰ Λιγύων μὲν τὴν ἔγγιστα τῷ Τυρρηνικῷ πελάγει, εἶτα τὴν διὰ Ταυρίνων, εἶτα τὴν διὰ Σαλασσῶν, τετάρτην τὴν διὰ Ῥαιτῶν, ἁπάσας κρημνώδεις.

L' esclusione della via pel Gran S. Bernardo dal novero di quelle che eran conosciute nell'età di Polibio ci porta a identificare questo sentiero, che divenne poi così comune nell' epoca di Augusto e nei primi secoli del Medio Evo, col novello e più opportuno passaggio che Pompeo si diè vanto di aver aperto attraverso le Alpi, nella sua lettera al Senato del 77 av. Cr. 1). Io non ignoro di mettermi in disaccordo, per mezzo di questa ipotesi, coll'opinione prevalente fra i dotti d'oltralpe intorno alla via battuta da Pompeo. E non dimentico che il Mommsen ed il von Duhn lo conducono entrambi attraverso alle Alpi Cozzie, pel territorio dei Taurini 2), senza punto preoccuparsi che questa via fosse già conosciuta da Polibio più che un secolo innanzi. Ma l' autorità dei due critici non basta da sola a dar credito ad un'ipotesi, destituita d'ogni altro fondamento. E noi, fino a prova contraria, persisteremo a credere che le parole di Pompeo si riferiscano realmente ad una via nuova attraverso il Gran S. Bernardo. In prossimità di questa regione ci riporta infatti Appiano, quando afferma, in modo vago ed incerto, che la strada aperta da Pompeo era vicina alle sorgenti del Rodano 3). E il ricordo che fa Cesare di questo sentiero, nell'anno 697 di Roma, come già frequentato, sebbene con gravi difficoltà, dai mercatanti 4), ci lascia ben in-

1) Sall. *Hist.* 2, 96, 4: « hostes in cervicibus iam Italiae agentis ab Alpibus in Italiam submovi, per eas iter aliud atque Hannibal, nobis opportunius patefeci ».

2) Mommsen in C. I. L. V, p. 765: « nec dubium est Graia Alpe praecipue Ita- « licos usos esse, si quando aetate liberae reipublicae ex Transpadana Galliam co- « matam peterent, donec Pompeius a. u. c. 679 Alpem Cottiam aperuerit » e p. 809; Fed. v. Duhn, *Die Benutzung der Alpenpässe im Altertum* in Neue Heidelberger Iahrbücher, anno II, pag. 73. Questa opinione medesima trovo accolta anche dal Chappuis, *Hannibal dans les Alpes*, in Annales de l'Université de Grenoble, a. 1897, vol. IX, p. 225.

3) App. *H.* 1, 9: ὁ δὲ Πομπήϊος ἐς τὰ Ἄλπεια ὄρη μετὰ φρονήματος ἀνῄει κατὰ τὴν Ἀννίβου μεγαλουργίαν, ἑτέραν δ' ἐχάρασσεν ἀμφὶ ταῖς πηγαῖς τοῦ τε Ῥοδανοῦ καὶ Ἠριδανοῦ.

4) Caes. *b. g.* 3, 1: « causa mittendi fuit, quod iter per Alpes, quo magno cum « periculo magnisque cum portoriis mercatores ire consuerant, patefieri volebat ».

tendere che non fossero bastati venti anni ad allontanare le minacce, che anche nel pensiero di Livio rendevano pericoloso quel passaggio. Ma, fatto più sicuro per opera di Augusto, esso divenne per la sua brevità uno dei mezzi più facili e spediti di comunicazione con il centro dell'Europa 1). Il che non deve per nessun motivo autorizzare il dubbio, che quel colle potesse essere frequentato anche in età anteriore a quella di Pompeo. Senza il proposito diretto di smentire una testimonianza di Livio relativa a codesta ipotesi 2), io noto, sulla scorta del von Duhn 3), che i molti scavi praticati sul Gran S. Bernardo non han riportata in luce nessuna moneta greca od etrusca; il che è un forte indizio in favore della tesi, che riferisce al periodo più recente della storia di Roma la prima conoscenza di questo giogo Alpino.

∴

La misura precisa del valore di Livio, anche in fatto di cognizioni geografiche, ci è data da quel luogo delle opere di Varrone, in cui questi prende in esame le vie di comunicazione tra l'Italia e la Francia. Secondo il cenno che Servio ce ne ha conservato, questi passaggi erano cinque, l'uno marittimo per il territorio dei Liguri, il secondo per il quale passò Annibale, il terzo battuto da Pompeo nel muovere alla guerra di Spagna, il quarto per cui Asdrubale discese in Italia, e il quinto per le Alpi Graie 4). Il ricordo storico, che Varrone con-

1) Strab. 4, 6, 12: ἡ δὲ ὀρθία καὶ στενὴ σύντομος δὲ ἡ διὰ τοῦ Ποινίνου e 4, 6, 7: ἡ μὲν διὰ τοῦ Ποινίνου λεγομένου φέρεται ζεύγεσιν οὐ βατὴ κατὰ τὰ ἄκρα τῶν Ἄλπεων.

2) Liv. 5, 35, 2: « Poenino deinde Boi Lingonesque transgressi », nell'anno 363 di R.

3) Von Duhn, l. c., pag, 76-79.

4) Serv. *ad Aen.* 10, 13: « omnes altitudines montium licet a Gallis Alpes vocentur, proprie tamen montium Gallicorum sunt, quos quinque viis Varro dicit transiri posse, una quae est iuxta mare per Ligures, altera qua Hannibal transiit, tertia

giunge a ciascuna delle tre vie interne le quali intercedono tra le Alpi Ligure e le Graie, dimostra a chiare note come a quelle non corrispondesse, nella mente dell'autore, una visione esatta della realtà. Egli congiunse insieme le varie tradizioni storiche che si collegavano colle Alpi, ed immaginò che, come si riportavano a circostanze diverse, così accennassero anche a luoghi fra loro distinti; quasi che il còmpito dei generali, i quali scelsero le Alpi a teatro delle loro imprese, non fosse stato quello di servirsi della via più facile ed opportuna di comunicazione, ma di esplorare attraverso di esse un sentiero nuovo e non ben praticato. A chiarire l'errore di questo procedimento così bizzarro, bastava il fatto solo che Varrone conduce per vie diverse in Italia Annibale e il fratello Asdrubale, laddove risulta per testimonianza concorde e in se stessa assai plausibile che un solo sentiero era stato comune ad entrambi 1).

Il Chappuis, che pur ebbe — come ho già notato — il felice intuito di affidarsi alla guida di Livio, nella ricerca faticosa della via battuta da Annibale, s'illuse di poter trovare qualche utile indizio della direzione da lui seguìta nelle parole di Varrone. E nei frequenti viaggi fatti attraverso le Alpi negli anni 59-61 mise come a fondamento della sua indagine il fallace concetto, che nell' ordine progressivo in cui Varrone nomina i varii capitani si conservasse una traccia sicura della via da essi battuta.

Era assai agevole prevedere la conclusione a cui lo avrebbe condotto un procedimento così fallace. Poichè il nome di Asdrubale è ricordato a proposito della via, che precede a quella delle Alpi Graie

qua Pompeius ad Hispaniense bellum profectus est, quarta qua Hasdrubal de Gallia in Italiam venit, quinta quae quondam a Graecis possessa est, quae Alpes Graeciae appellantur ».

1) Liv. 26, 39, 7: « et cum per munita pleraque transitu fratris, quae antea invia « fuerant, ducebat, tum etiam duodecim annorum adsuetudine perviis Alpibus factis « inter mitiora iam transibant hominum ingenia », e App. *Hann.* 52: τὰ Ἄλπεια ὄρη, ὡδοποιημένα πρότερον ὑπὸ Ἀννίβου διώδευε δύο μησίν, ὅσα τέως Ἀννίβας ἓξ διῆλθεν.

o del Piccolo S. Bernardo, egli identifica col Moncenisio il sentiero da lui seguìto, e col Monginevra l'altro successivo e affatto nuovo che fu aperto nelle Alpi da Pompeo 1). Ed escludendo per questo mezzo dalla sua indagine ciascuna delle tre vie, fra le quali si era prima di lui circoscritta la ricerca degli eruditi, nei limiti così angusti segnati alla sua scelta fissò il colle di Larche e dell'Argentiera come linea direttrice del viaggio di Annibale 2). Sennonchè, come accade sempre a chiunque da un preconcetto sia messo fuor di strada, gli parve che questo sentiero fosse troppo facile e mal si prestasse a quella fosca descrizione, che facevano di un qualsiasi viaggio Alpino i contemporanei di Polibio 3); sicchè invece di accompagnare Annibale, per la comoda valle della Stura, in prossimità di Cuneo, preferì di farlo rimontare per la valle superiore dell'Ubaye fino al colle di Roure o Roua, cioè all'altezza di 2750 m., per farlo poi discender di

1) CHAPPUIS, o. c., pag. 223-225.

2) Id., pag. 264.

3) CHAPPUIS, o. c., pag. 264: « non, ce n'est pas là (la vallée de la Sture) le passage qu'ont décrit les anciens; on n'y trouvera ni le point où les Gaulois attaquèrent pour la deuxième fois Annibal, ni ce rocher où il prit position pour se défendre; enfin, si la descente sur la Sture est rapide, elle n'offre aucun danger, on n'y trouve aucun accident remarquable, ni ce défilé, ni ces neiges éternelles qui arrêtèrent Annibal ». Il Chappuis ricorre a questa ipotesi, per spiegare il numero considerevole delle perdite fatte da Annibale nella traversata, e attribuisce poi una diversione così inverosimile ad un inganno in cui lo trassero le guide, pagina 290: « pour moi, si l'on me disait que les lieux où je place les deux attaques présentent des difficultés considérables, les lieux par où je fais déscendre l'armée carthaginoise des difficultés plus considérables encore, je répondrais que ce n'est pas moi qui l'ai dit, mais les anciens, que je les ai laissés parler, que je me suis borné à transcrire leurs témoignages, en citant tous leurs textes et prenant tous ces textes dans leur sens littéral. Et, si l'on s'étonnait qu'Annibal n'ait pas choisi un passage plus facile, qu'il n'ait pas évité et le défilé où les Gaulois allaient avoir sur lui l'avantage des positions et les obstacles naturels qui devaient lui faire perdre une partie de son armée, je rappellerais la perfidie des Gaulois et je citerais de nouveau ces mots de nos deux historiens: διὰ τὴν ἀθεσίαν τῶν βαρβάρων ἐπὶ δόλῳ, *fraude et insidiis, ducentium fraude* ».

qui per intricati sentieri nella vallata della Vraita di Bino presso Costigliole di Saluzzo 1).

È veramente deplorevole che il Chappuis, il quale ha dedicato tanta parte della sua attività all' illustrazione di questo problema storico, si sia lasciato fuorviare dalla perniciosa illusione di conciliare insieme Livio col Reatino e abbia tratto alle conseguenze più strane gli ammaestramenti del primo, a cui pur aveva fatto proposito di conformarsi.

∴

Qualcuno potrebbe obiettare, che è in gran parte inutile o superflua la cura che ci siam data, di contrapporre alla descrizione di Livio le notizie malsicure ed incerte che ci hanno lasciato Plinio e Varrone intorno al viaggio di Annibale per le Alpi. Non è alla stregua della loro insufficienza che si può misurare il valore e l'esattezza delle cognizioni geografiche, onde Livio ha fatto tesoro nelle sue storie; ma è solo negli storici più pregiati dell' antichità, i quali gli servirono di modello, che noi possiamo trovare un giusto termine di confronto per la valutazione obiettiva del metodo che egli ha seguìto. Il nome di Polibio è così intimamente congiunto col problema del quale ci occupiamo, che nessuno mai penserà di prescindere da quegli insegnamenti, onde data la prima conoscenza scientifica delle regioni Alpine. Si badi però che il quesito, che noi ci proponiamo, non consiste tanto nel determinare se Livio abbia seguito con maggiore o minore fortuna le tracce del suo predecessore; ma se egli vi abbia aggiunto qualche elemento di maggiore chiarezza, il quale contribuisca a dissipare le nebbie, onde il pensiero dello storico greco apparisce come circonfuso.

Per prepararci in modo più sereno e tranquillo a questa indagine, sarà bene anzitutto di sgombrare la via da qualcuno degli ultimi ostacoli, onde essa apparisce tuttora attraversata. Una delle ipotesi, che più a lungo hanno avuto corso tra gli studiosi di antichità, è

1) Id., pag. 264-270.

quella che fa discendere Annibale in Italia per il passo del Moncenisio 1). Il tentativo non era molto fortunato, ma valse a dargli credito l'adesione insperata ed autorevole che esso trovò nel nome del Nissen. Il quale convinto che Annibale, nel discendere dalle Alpi, si fosse trovato in diretto contatto coi Taurini, preferisce di farlo girare per la vetta del Moncenisio 2), per non cedere, oltre che alle argomentazioni critiche, anche alle seduzioni invincibili dell'arte di Livio. Ma non pare che egli si sia bene avvisato. Il passo del Cenisio (2084 m.) era interamente ignoto a Polibio e a Strabone e, secondo una congettura assai plausibile dell'Oehlmann, non fu aperto prima della seconda metà del sesto secolo dopo Cr. E manca ad ogni modo di qualsiasi traccia vuoi di iscrizioni vuoi di monete antiche, che ne faccian presumere la conoscenza fin dall'età Romana 3). Soccorre anzi ad escluderla pur questa altra prova, a cui accresce valore l'autorità indiscutibile della sua fonte, cioè il nome di Cesare; il quale, additando la via del Monginevra come il mezzo più breve e diretto di comunicazione tra l'Italia e il centro della Gallia, mostrava evidentemente d'ignorare la via del Cenisio, più breve, in confronto della prima, di circa 70 chilometri 4). Ad una testimonianza così de-

1) Questa opinione si trova accolta dal LARAUZA, *Histoire critique du passage des Alpes par Annibal*, Paris 1826; da ROBERT ELLIS, *A treatise on Hannibal's passage of the Alps, in which his route is traced over the little Mont-Cenis*, London 1853; da I. MAISSIAT, *Hannibal en Gaule*, Paris 1874; dal BALL, *Guide to the western Alps*, London 1877; dal PERRIN, *Marche d'Annibal des Pyrénées au Po*, Paris 1887. Cfr. l'esposizione che fa di questa ipotesi il CHAPPUIS, o. c., pag. 309-327.

2) NISSEN, *Italische Landeskunde*, p. 156: « die älteste und competente Zeuge Po« lybius denkt an den M. Cenis; denn seine Beschreibung des Marsches kann nur « auf diesen Pass bezogen werden, zumal da es feststeht, dass er den Abstieg Han« nibals bei den Taurinern erfolgen lässt ».

3) Cfr. al riguardo VON DUHN, o. c., pag. 74 e 91, n. 67, cogli scrittori ivi citati, e principalmente OEHLMANN in Jahrb. f. Schweiz. Geschichte III (1878), p. 197.

4) JOSEF FUCHS, *Hannibals Alpenübergang*, Wien 1897, p. 149: « ist aber der « Weg, welche durch das Gebiet der Caturiger und Vocontier nach Vienne führt die « kürzeste Verbindung Italiens mit dem mittleren Gallien — und, wem sollte man

cisiva ci sembra perfino superfluo aggiungere il sussidio di nuove prove. Ma, perchè non sfugga all'attenzione degli studiosi neppur quest'ultima circostanza, noi non vogliamo passare sotto silenzio il fatto, che il colle del Cenisio non presenta una discesa così ripida verso l'Italia, da potersi raffrontare con quella che descrivono Livio e Polibio 1).

Ritorniamo dunque indietro allo storico greco, per rifar brevemente in sua compagnia una parte della strada percorsa da Annibale.

∴

L'opinione che trova in disaccordo Livio con Polibio, circa la direzione della via seguìta da Annibale, mette capo al Niebuhr e al generale scozzese Melville, e propugnata valorosamente dai due critici inglesi, il Wickham e il Cramer 2), divenne prevalente fra gli studiosi dal giorno in cui il Mommsen la consacrò coll'autorità indiscussa del suo nome 3). Sebbene anch'io abbia contribuito a sfatar-

« mehr glauben als Caesar, der in jenseitigen Gallien operirte und in diesseitigen « seine erste Basis hatte? — so ergibt sich daraus die unabweisliche Folgerung, dass « ihm sowohl der Weg über den Mont Cenis unbekannt war, denn jenes wäre « etwa 70 km. kürzer gewesen ».

1) Fuchs, o. c., pag. 135: « keiner der andern Pässe hat diese scharfe Abstufung, « am allerwenigsten der Mont Cenis ».

2) Wickham *and* Cramer, *A dissertation on the passage of Hannibal over the Alps*, 2¹ edition, London 1828; Deluc, *Histoire du passage des Alpes par Annibal*, 2^me^ éd., Paris 1825; Hauder, *der Heerzug Hannibals über die Alpen*, Leipzig 1828; Wijne, *Quaestiones criticae de b. Punici secundi parte priore*, 1848; Larenaudière, *Excursus de transitu Alpium*, nel volume IV del Livio di Lemaire; Rossignol, *Mémoires lus en* 1861 dans les Séances extraordinaires des Sociétés savantes; Law, *The Alps of Hannibal*, London 1866, 2 voll. Questa ipotesi è accolta anche dal von Duhn, o. c., pag. 74-75.

3) Mommsen in C. I. L. V, p. 765: « illam viam vere tenuisse Hannibalem et « Coelius auctor est (nam *Cremonis iugum* eius apud Livium videtur mons esse « Cramont prope S. Bernardum minorem) et Nepos et omnium longe primarius « Polybius, qui quae ipse tradit, Strabonem erroris coarguunt ubi ait Polybio id

la, nella trattazione concisa e sommaria che fin dal 91 dedicai ad un così complesso problema storico 1); e, sebbene non pochi abbiano fatto eco più tardi a questo mio dissenso 2), non è inutile di ripigliare per una volta ancora in esame le due parti principali dell' argomentazione, onde i critici inglesi furono indotti a preferire al colle del Monginevra, additato con sì chiare note da Livio, il passo del Piccolo S. Bernardo. Che i due passi, conosciuti nell' antichità sotto i nomi di *Alpes Cottiae* e di *Alpes Graiae*, fossero fin dall'età di Annibale vie frequenti di comunicazione tra l' Italia e la Gallia, risulta in modo del tutto evidente dal cenno che ha dedicato Polibio alle regioni Alpine; sicchè non può farsi valere contro l' uno o l' altro di essi nessuno di quegli argomenti, per cui avemmo così facilmente ragione

« ipsum placuisse quod postea multis placuit, Hannibalem iter fecisse per Alpem « Cottiam. Nec dubium est Graia Alpe praecipue Italicos usos esse, si quando aetate « liberae reipublicae ex Transpadana Galliam comatam peterent, donec Cn. Pom- « peius a. u. c. 679 Alpem Cottiam aperuerit », e pag. 809. Cfr. anche *Röm. Geschichte*, Sechste Auflage, I, p. 579.

1) *Il passaggio di Annibale attraverso le Alpi*, pubblicato in *Appendice* alla mia edizione commentata del libro XXI di Livio, Torino Loescher, 1892. A questa trattazione feci seguire un altro breve cenno nell' *Introduzione storico-critica alla terza decade di Tito Livio*, premessa all'edizione commentata del libro XXII, p. XV-XXI, che vide la luce nel medesimo anno. In questo secondo cenno ricordai anche l'opinione del Neumann, *Das Zeitalter der Punischen Kriege*, Breslau 1883, pag. 283 segg., favorevole alla tesi da me sostenuta. Aggiungo a complemento di questa notizia che all'opinione del Neumann e mia hanno anche aderito, per quel che riguarda l'esclusione del Piccolo S. Bernardo, il Nissen, o. c., p. 156 in nota: « dass an den klei- « nen Bernhard gar nicht gedacht werden kann, wie besonders von englischer Seite « geschieht, hat Neumann überzeugend nachgewiesen », e Faltin in Hermes, 20, 73: « man muss es als ein eigenthümliches Geschick bezeichnen, dass gerade in Bezug « auf die glänzendste Leistung des Buches Neumann's die Darstellung des Alpenü- « berganges, wobei er den Bericht des Livius an sein verdientes Recht eingesetzt « hat, ihm von Nissen den Vorwurf einer nicht zutreffenden Würdigung der Quel- « len gemacht worden ist ».

2) Mi basta ricordare le due dissertazioni del Chappuis e del Fuchs, che hanno dato argomento a questa nuova mia indagine.

delle due ipotesi opposte, che conducono Annibale in Italia o pel picco del Gran S. Bernardo o pel colle del Cenisio. Nella scelta fra il Monginevra ed il Piccolo S. Bernardo può bensì farsi luogo a considerazioni secondarie intorno alla maggiore o minore opportunità dell'uno o dell'altro passo; ma la soluzione definitiva del problema deve essere riserbata o, meglio direi, subordinata senz'altro alle indicazioni dirette e precise delle fonti storiche. Si noti subito, fin dal principio, che il nome di Livio resta per fortuna, questa volta almeno, interamente estraneo alla natura del dibattito. Le notizie, che egli ci ha fornito, indicano in modo così chiaro la via del Monginevra, che non darebbero luogo da sole neppure alla possibilità d'una controversia. La questione consiste soltanto nel determinare, se egli consenta o pur dissenta da Polibio, nell'indicazione della via che ci ha tracciata.

I critici, di cui abbiam fatto parola, credettero di trovare una traccia unica ma assai notevole di dissenso fra i due storici antichi, nel fatto che Livio fa discendere Annibale nel territorio dei Taurini e Polibio in quello degli Insubri; e riportarono, come era giusto, le due indicazioni alle due vie opposte del Monginevra e del Piccolo S. Bernardo, segnate entrambe dal corso della gemina Dora. La testimonianza dello storico greco, onde sì antica controversia ha avuto origine, si raccoglie tutta in questo brevissimo cenno, « che Annibale, « dopo di aver superato in 15 giorni la vetta delle Alpi, discese ar« ditamente e non senza rischio (τολμηρῶς) nella pianura del Po e presso « il popolo degli Insubri » 1). Queste parole ricevono luce, e per noi luce sinistra, dal luogo della narrazione di cui fanno parte, che sussegue immediatamente a quello della descrizione dei disagi, onde i Cartaginesi furono travagliati nell'ultimo tratto della loro via. Occorre però subito avvertire, come ho già notato altrove 2), che la men-

1) Pol. 3, 56, 3: ποιησάμενος τὴν τῶν Ἄλπεων ὑπερβολὴν ἡμέραις πεντεκαίδεκα κατῆρε τολμηρῶς εἰς τὰ περὶ τὸν Πάδον πεδία καὶ τὸ τῶν Ἰσόμβρων ἔθνος.

2) Nell' *Appendice* già ricordata intorno al *passaggio di Annibale attraverso le Alpi*, pag. 153. Cfr. le prove ulteriori che ivi son ricordate intorno agli accenni precedenti che fa Polibio a quel passo.

zione fatta da Polibio è duplice, e che essa risulta di due elementi tra loro distinti, la pianura del Po e il popolo degli Insubri. Ora l'ordine tenuto in questa successione non infirma in alcun modo l'esattezza della notizia, che Livio ci ha tramandata. Poichè, anche secondo il pensiero dello storico greco, Annibale, prima di raggiungere il territorio dei suoi alleati, toccò la valle superiore del Po, nessuna indicazione di fatto si trova ancora in queste parole, da cui sia lecito o necessario di dedurre, che egli vi sia disceso per Ivrea e il territorio dei Salassi. Invece dunque di fermarci ad un'ipotesi, che allo stato delle prove dovrebbe ritenersi del tutto arbitria, vediamo se a Polibio non sia capitato, anche questa volta, di determinare più nettamente il suo pensiero, procedendo oltre nell' esposizione di esso. Ho detto anche questa volta, per richiamarmi ad una caratteristica generale dell'arte di Polibio, già da me lumeggiata altrove, che consiste nell' anticipazione a lui abituale di notizie storiche affatto inopportune o soverchiamente premature, e « nel ricorso quasi costante del pen
« siero sopra se medesimo e sopra i fatti già esposti, che si allarga-
« no di mano in mano e cambiano successivamente di proporzioni e
« di prospettiva » 1).

E cercando si trova, che qualche cosa di non dissimile gli è capitata anche in questa occasione. A distanza di pochi capitoli dal luogo testè riferito, Polibio, ripigliando e ampliando, come è suo costume, il discorso interrotto, ha cura di aggiungervi « che Annibale, appena di-
« sceso in Italia, si accampò presso le pendici stesse delle Alpi per
« rifare le sue forze; e che, dopo di aver reclutati nuovi aiuti, invitò
« i Torinesi, che abitando alle pendici delle Alpi ed essendo in dis-
« senso cogli Insubri si erano ribellati anche a lui, a stringere un
« trattato d'alleanza e d'amicizia. Ma essi si rifiutarono e Annibale,
« messo il campo intorno alla forte città, in tre giorni di assedio la

1) V. *Introduzione* al libro XXII di Livio, pag. XIV, e metti a riscontro Markhaeuser, *der Geschichtschreiber Polybius*, München 1858, pag. 33: « Polybius Capital-
« sünde besteht darin dass er dieses zu viel an einem Orte gibt, wo es nicht hin-
« gehört ».

« ridusse nelle sue mani » 1). Ora il fatto d'arme contro Torino, come Livio ed Appiano confermano 2), ebbe luogo immediatamente dopo che Annibale fu disceso dalle Alpi. E, poichè Polibio aggiunge che egli mise il campo proprio presso di quelle pendici, dove abitavano i Taurini, ragione vuole che questa sia, anche nel pensiero dello storico greco, la prima popolazione italica, con cui il generale Cartaginese si trovò a contatto. In questa interpretazione così chiara e semplice delle parole di Polibio siamo stati preceduti di circa 19 secoli dallo storico Romano, il quale, affermando che *tutti* gli storici fossero concordi nel considerare Torino come la mèta prima e diretta del viaggio di Annibale 3), non poteva escludere dal novero di quelli il nome dello storico greco, che così speciali cure aveva consacrate a questa parte della sua esposizione.

In favore della tesi da noi sostenuta soccorre ancora il parere autorevole di un altro antico interprete, cioè di Strabone, il quale, riferendo da Polibio la notizia intorno ai passaggi Alpini, aggiunse alla via del Monginevra, che passava pel territorio del Taurini, l'altra indicazione, tratta evidentemente dalla sua fonte, che « questa fu la via fu percorsa da Annibale » 4). Il Mommsen ha creduto di toglier fede ad una testimonianza così autorevole, ed ha messo innanzi il dubbio assai audace, che o Strabone abbia confuso i dati di Polibio, o pur vi abbia sostituito senza accorgersene la propria opinione 5).

1) Pol. 3, 60, 2: μετὰ δὲ τὴν εἰσβολὴν καταστρατοπεδεύσας ὑπ' αὐτὴν τὴν παρώρειαν τῶν Ἄλπεων, τὰς μέν ἀρχὰς ἀνελάμβανε τὰς δυνάμεις, e § 8: προσανειληφυίας ἤδη τὰς δυνάμεις, τῶν Ταυρίνων οἳ τυγχάνουσι πρὸς τῇ παρωρείᾳ κατοικοῦντες στασιαζόντων μὲν πρὸς τοὺς Ἴσομβρας, ἀπιστούντων δὲ πρὸς τοῖς Καρχηδονίοις, τὸ μὲν πρῶτον αὐτοὺς εἰς φιλίαν προυκαλεῖτο καὶ συμμαχίαν, οὐχ ὑπακουόντων δὲ περιστρατοπεδεύσας τὴν βαρυτάτην πόλιν ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐξεπολιόρκησε.

2) Liv. 21, 39, 1 e App. *Hann.* 5: προσέβαλλε Ταυρασίᾳ πόλει Κελτικῇ, κατὰ κράτος δὲ αὐτὴν ἐξελών, ἐπὶ δὲ τὸν ποταμὸν Ἠριδανὸν ἐλθών.

3) Liv. 21, 38, 6: *id cum inter omnes constet*. Questa argomentazione spetta al *Neumann*, o. c., pag. 287-8.

4) Strab. l. c.: τὴν διὰ Ταυρίνων ἣν Ἀννίβας διῆλθεν.

5) Mommsen, C. I. L. V, p. 809: « aut Strabo viis recte relatis errore quae de « Hannibale attulit ad viam per Taurinos adscripsit, aut, quod magis crediderim,

A questa tendenza critica, per quanto sia grande in me il rispetto e la riverenza dovuta all'autore che la propugna e suffraga, io non saprei in alcun modo sottoscrivere. E non riuscirei ad intendere le ragioni che hanno indotto il Mommsen a far Polibio ingiusto contro sè giusto, se non ricordassi che il discredito, in cui è a torto tenuto il nome di Livio, perturba tuttora gli studii critici intorno all'antica storia di Roma.

A suggello delle nostre deduzioni io voglio solo aggiungere, che un primo e lontano accenno alla notizia che Polibio ha dipoi riferito intorno all'assedio di Torino si trova, come ben argomentò il Neumann 1), in quell'avverbio τολμηρῶς, in cui lo storico greco precorre fin dalla prima volta col pensiero gli ultimi ostacoli superati da Annibale, prima di giungere nel territorio degli Insubri. Il Fuchs ha negato testè fede a una congettura così acuta, di cui non gli pare che il pensiero sia balenato affatto alla mente di Polibio 2). Ma egli non avverte che, se il τολμηρῶς significasse soltanto « senza tregua od indugio », si escluderebbe affatto che l'impresa contro Torino abbia avuto luogo nel momento in cui Annibale discese dalle Alpi; mentre invece Polibio ha avuto l'intenzione di accennare, come per incidente, che il generale Cartaginese, prima di discendere nel territorio degli Insubri, che fu il primo teatro delle sue vittorie, sbarazzò arditamente il terreno d'ogni altro ostacolo, per fare di Torino come la base più salda delle sue future operazioni militari 3).

« via qua ipsi videretur Hannibal transisse inter quattuor male recepta pro duabus « quae per agrum Salassorum transibant unam solam nominavit ».

1) Neumann, loc. cit.

2) Fuchs, o. c., pag. 143: « trotzdem er auf dem weiten und beschwerlichen Wege « den grössten Theil seiner Kraft eingebüsst hatte, so zog er doch entschlossen « (τολμηρῶς) ein in die Arena, in welcher die Entscheidung fallen sollte. Mit dem « Einzug ins Taurinerland hat die ganze Stelle, wie auch das Adverbium τολμηρῶς « nichts zu schaffen ».

3) Fuchs, o. c., p. 145.

∴

Il terreno della disputa, come ben vide Livio, si libera in questo modo dal maggiore ostacolo onde era attraversato. Ma non sarà utile di abbandonarlo, prima di averne tolte via anche le ultime nebbie, non bene forse da me dissipate altra volta, se esse ingombrano tuttora la mente e lo sguardo degli studiosi. Io accenno alla prima parte del viaggio di Annibale lungo la valle del Rodano. E noto subito che, se per la regione Alpina non possiamo prescindere in alcun modo dalla testimonianza autorevole di Polibio, il quale si diè la cura speciale di visitarla prima di accingersi alla sua narrazione; per la valle del Rodano invece non risulta in nessuna maniera provato, che egli ne possedesse alcuna notizia diretta. Vi hanno anzi argomenti di fatto non ispregevoli, che ci inducono recisamente ad escluderla. Senza indugiarci in questa dimostrazione, su cui non può essere dubbio l'assenso degli studiosi 1), egli è ormai a tutti noto che Polibio ebbe bensì in generale il concetto che le Alpi concorressero a separare la valle del Rodano da quella del Po, ma non si diede alcun pensiero di conoscere, quale fosse il corso dei fiumi secondarii che la intersecano, e quali le valli minori in cui questi la spezzano. Fatte le debite concessioni alla diversità dei tempi e all'indole opposta dei due scrittori, si può quasi affermare che il concetto generico che ebbe Polibio di questa regione non è guari diverso da quello di Appiano 2); e che nella determinazione che fecero entrambi del loro pensiero echeggia ancora come da eco lontana la prima e vaga connessione,

1) Cfr. quanto noi ne abbiamo scritto nell' *Appendice* già citata, pag. 145-147 e *Introduzione* al libro XXII di Livio, pag. XVI-XIX.

2) Cfr. ad es. il cenno riguardo alla via seguita da Pompeo, *H.* 1. 9, la quale è così incerta, che permise al Mommsen, C. I. L. V, 809, di congetturare che i nomi generici di Rodano e di Eridano fossero stati da lui sostituiti a quegli specifici di *Druentia* e *Duria*.

avvertita già da Eschilo, tra la leggenda del Po e quella del Rodano 1).

Non si limita a questo solo l'incertezza di Polibio. Egli non ebbe alcuna notizia nè della direzione recisa da nord a sud che piglia il Rodano da Lione sino alla foce, nè dell'altra opposta da occidente ad oriente che esso segue da Lione fino alle sorgenti, con quella sua punta così caratteristica e accuratamente ritratta da Strabone in prossimità di Saint-Génis 2). Or egli è chiaro che con una raffigurazione così imperfetta dei luoghi dovesse riuscire assai malagevole a Polibio di indicare, con qualche esattezza di contorno, la direzione della via seguita da Annibale, dopo il passaggio del Rodano. Facendo opportunamente tesoro della concessione elargita agli storici, come in forma di utile e savio ammaestramento, di contrassegnare cioè con notizie sommarie i luoghi che essi presumono poco noti; egli si mostrò per suo conto assai circospetto nell'ometterne qualsiasi ricordo, e fu solo pago di accennare che la marcia di Annibale avesse seguito il corso del Rodano, in direzione delle sue sorgenti, poste sul lato orientale delle Alpi 3).

Di fronte ad una dichiarazione così vaga ed incerta, a me pare persino eccessiva la cura che si son data gli interpreti per determinare con qualche esattezza il pensiero di Polibio. Si comprende assai di leggieri che io non parlo della forma, in cui questo è riflesso, rispetto alla quale non vi è alcuno che non debba ritenere oltremodo utili e pregevoli gli abbondanti e recenti contributi del Fuchs, anche

1) Plin., *N. H.* 37, 2, 11: « Aeschylus in Iberia Eridanum esse dixit, eundemque appellari Rhodanum ». Cfr. v. Duhn, o. c., pag. 57, il quale scorge in questa connessione come un accenno ad un antico commercio attraverso le Alpi,

2) Cfr. Pol. 3, 47, 2 con Strab. 4, 1, 11, p. 186 e vedi il luogo già citato della nostra *Appendice*.

3) Pol. 3, 39, 9: ἀπὸ δὲ τῆς διαβάσεως τοῦ Ῥοδανοῦ πορευόμενος παρ' αὐτὸν τὸν ποταμὸν ὡς ἐπὶ τὰς πηγὰς ἕως πρὸς τὴν ἀναβολὴν τῶν Ἄλπεων τὴν εἰς Ἰταλίαν e 47, 5: ἃς τόθ' ὑπεράρας Ἀννίβας ἀπὸ τῶν κατὰ τὸν Ῥοδανὸν τόπων ἐνέβαλεν εἰς Ἰταλίαν.

quando questi non risultino alla prova in tutto nuovi o sicuri 1). Io intendo solo di riferirmi allo studio che i critici han sempre posto nella ricerca del nome del fiume, indicato da Polibio sotto la forma generica di ποταμός 2). E concludo che, se nelle parole di lui mancasse ogni altro accenno alla via seguìta da Annibale, potremmo affatto rinunciare al tentativo di orizzontarci dietro la sua guida; perchè, se può tornar comodo alle diverse congetture dei critici, che ποταμός si riferisca all' Isère 3), d' altra parte non è men vero che quell' allusione generica non è giustificata, se non parlando del Rodano. Ma l' indizio, di cui andiamo in cerca, non manca nel racconto di Polibio, e può anzi, se io non mi inganno, offrirci la chiave per la soluzione definitiva di una controversia così antica.

∴

Polibio, continuando la sua narrazione della marcia di Annibale, racconta che « questi, dopo quattro giorni dal passaggio del Roda-
« no, giunse presso di una località detta l'isola, regione fertile e po-
« polosa, così denominata dalla sua particolare configurazione. Il Ro-
« dano e l'Isère, bagnandone i due lati, la fanno terminare in punta
« al loro confluente. Il sito rassomiglia per forma e per grandezza al
« delta del Nilo; ma se ne distingue in questo che il delta è circoscrit-
« to sul terzo lato dal mare, che congiunge i corsi opposti dei fiumi,
« mentre invece l'isola è terminata da monti difficili e inaccessibili,

1) Cfr. Fuchs, o. c., pag. 17-72.

2) Cfr., oltre al luogo di Polibio già citato, anche 3, 47, 1: προῆγε παρὰ τὸν ποταμὸν ἀπὸ θαλάττης ὡς ἐπὶ τὴν ἕω ποιούμενος τὴν πορείαν ὡς εἰς τὴν μεσόγαιαν τῆς Εὐρώπης.

3) Chappuis, o. c., pag. 244: « quelque direction que l'on suive, quelque voie que « l'on essaie, on est dans l' impossibilité de donner un sens littéral à cette expres- « sion, et on est obligé de reconnaître qu'il la faut interpréter »; Fuchs, o. c., pagine 48, 65, 68 e 88, dove si riferisce l' interpretazione dello Schweighaeuser V, p. 596: « neque Rhodanum sed Isaram fluvium nunc dici a Polybio putem ».

« e quasi direi sforniti d'ogni vegetazione » 1). Tutti gli interpreti, che si sono occupati di questa descrizione, credono concordemente che l'isola si debba identificare col territorio degli Allobrogi, i quali avevano sede tra il Rodano, l' Isère e il lago di Ginevra, cioè nella regione oggi compresa nel Delfinato e nella Savoia. Non torna però difficile avvertire, che il territorio degli Allobrogi mal si adatta a questa descrizione; perchè esso si assomiglia piuttosto ad un quadrilatero, bagnato ad ovest e a nord dal Rodano, a sud dall'Isère, e terminato molto imperfettamente ad est, cioè sul lato più breve, dalle Echelles e dalla grande Chartreuse, la quale si leva fino all' altezza di 2088 m. Si osservi inoltre che, nella descrizione di Polibio, il nome dell' isola è ricordato prima di quello del Rodano, e questo alla sua volta prima di quello dell' Isère ; il che fa supporre , che la fisonomia dei luoghi sia descritta nell' ordine stesso , con cui si presenta allo sguardo dell' osservatore. Or, se l' Isère costituisse il confine meridionale dell'isola, si può mettere pegno che Polibio avrebbe forse cominciato la sua descrizione proprio dal punto, in cui veniva a disegnarsene la forma innanzi allo sguardo di chi vi arriva dal sud. Si aggiunga anzi che il verbo ἀποκορυφοῦσι, con cui ha termine la prima parte di questa descrizione, sembra messo a bella posta in fine, per rendere meglio visibile all'occhio la configurazione dell'isola, ed additarne gli estremi confini nei due fiumi che la stringono in mezzo, lambendone i lati.

Ma non son questi i soli ostacoli che mi dissuadono dal prestar fede a una identificazione, accettata comunemente dai critici senza contrasto. Il fatto , che l' isola fu incontrata a quattro giorni di

1) Pol.. 3, 49, 5 : 'Αννίβας δὲ ποιησάμενος ἑξῆς ('di seguito') ἐπὶ τέτταρας ἡμέρας τὴν πορείαν ἀπὸ τῆς διαβάσεως ἧκε πρὸς τὴν καλουμένην Νῆσον, χώραν πολύοχλον καὶ σιτοφόρον, ἔχουσαν δὲ τὴν προσηγορίαν ἀπ' αὐτοῦ τοῦ συμπτώματος· τῇ μὲν γὰρ ὁ 'Ροδανὸς, τῇ δὲ ὁ 'Ισάρας προσαγορευόμενος ῥέοντες παρ' ἑκατέραν τὴν πλευρὰν ἀποκορυφοῦσιν αὐτῆς τὸ σχῆμα κατὰ τὴν πρὸς ἀλλήλους σύμπτωσιν. ἔστι δὲ παραπλησία τῷ μεγέθει καὶ τῷ σχήματι τῷ κατ' Αἴγυπτον καλουμένῳ Δέλτα· πλὴν ἐκείνου μὲν θάλαττα τὴν μίαν πλευρὰν καὶ τὰς τῶν ποταμῶν ῥύσεις ἐπιζεύγνυσι, ταύτης δ' ὄρη δυσπρόσοδα καὶ δυσέμβολα καὶ σχεδὸν ὡς εἰπεῖν ἀπρόσιτα.

marcia dal passaggio del Rodano, potrebbe servirci come utile indizio del luogo a cui Polibio ebbe in mente di riferirsi. Mette perciò conto di determinare con qualche esattezza il punto in cui la marcia ebbe principio, per poterne poi fissare il limite estremo che i Cartaginesi raggiunsero, a distanza di quattro giorni. Da una prima notizia, che Polibio ci ha tramandata, risulta che Annibale passò il Rodano a circa quattro giorni di distanza dal mare 1), cioè a meno di 600 stadii dalla foce del Rodano, computandosi, come è noto, in 150 stadii la durata di ogni giorno di marcia 2). Or, poichè Marsiglia dista in linea retta dalla Durance non meno di 500 stadii 3), si può giustamente presumere di poco superiore la distanza che intercede tra la foce della Durance e le bocche del Rodano, ed ammettere che Annibale abbia passato il Rodano poco più in sù della confluenza dei due fiumi, cioè in prossimità di Avignone. Si noti inoltre che fra la foce della Durance e quella dell'Isère passano non meno di 700 stadii secondo i calcoli di Strabone 4); il che importa che l'isola, raggiunta da Annibale dopo quattro giorni di marcia (= 600 stadii), debba cominciare 100 stadii prima della confluenza dell'Isère col Rodano, cioè a dodici miglia e mezzo di distanza dalla linea dell'Isère, per la nota equazione di otto stadii con ciascun miglio Romano 5). Al di dentro di questi confini si può stabilire che l'isola, presso di cui si fermò Annibale, cominciasse assai prima di Valenza, in prossimità della foce della Drôme, e che fosse costituita dalla valle circoscritta ad ovest dal Rodano, a nord dell'Isère e ad est da una catena di monti, di cui la cima più alta è la montagna d'Ambel (1710 m.). Lo spazio chiuso

1) Pol. 3, 42, 1: ἐνεχείρει ποιεῖσθαι τὴν διάβασιν κατὰ τὴν ἁπλῆν ῥύσιν σχεδὸν ἡμερῶν τεττάρων ὁδὸν ἀπέχων στρατοπέδῳ τῆς θαλάττης.

2) Erod. 5, 53: πεντήκοντα καὶ ἑκατὸν στάδια ἐπ' ἡμέρῃ ἑκάστῃ διεξιοῦσι.

3) Strab. 4, 1, 11: ἀπὸ Μασσαλίας ἀρξαμένοις καὶ προϊοῦσιν ἐπὶ τὴν μεταξὺ χώραν τῶν τε Ἄλπεων καὶ τοῦ Ῥοδανοῦ μέχρι τοῦ Δρυεντία Σάλυες οἰκοῦσιν ἐπὶ πεντακοσίους σταδίους.

4) Strab. 4, 1, 11: μῆκος τὸ μέχρι τῶν τοῦ Ἴσαρος συμβολῶν πρὸς τὸν Ῥοδανὸν ἀπὸ τοῦ Δρυεντία σταδίων ἐστὶν ἑπτακοσίων.

5) Pol. 3, 39, 8: σεσημείωται κατὰ σταδίους ὀκτὼ διὰ Ῥωμαίων ἐπιμελῶς.

tra di questi confini non corrisponde forse per ampiezza (τῷ μεγέθει) al delta del Nilo, così come non vi corrisponde l'*insula* degli Allobrogi. Ma in un raffronto comparativo, fatto coll'occhio e sopra antiche reminiscenze, la configurazione esterna importa più dell'ampiezza e la corrispondenza numerica meno degli elementi esteriori onde l'analogia è determinata; e mi par che tanto basti a far ritenere verosimile l'identificazione da noi proposta. Vogliamo solo aggiungere, a più completa illustrazione del nostro raffronto, che la valle additata servì assai probabilmente più tardi, nell'anno 121 av. Cr., come teatro del terribile scempio inflitto ai Celti da Q. Fabio Massimo Emiliano 1), il cui titolo di Allobrogico conserva ancora vivo e parlante il ricordo del popolo da lui debellato.

L'ipotesi, che le parole di Polibio ci hanno suggerita, riceve una novella e più sicura conferma dal racconto di Livio. Il quale così prosegue la narrazione del viaggio di Annibale, dopo che questi fu passato sull'altra sponda del Rodano: « quartis castris, egli scrive, ad « *Insulam* pervenit. Ibi Isara Rhodanusque amnes diversis ex Alpibus « decurrentes agri aliquantum amplexi confluunt in unum. *Mediis « campis insulae nomen est; incolunt prope Allobroges* » 2). Il fatto che gli Allobrogi son considerati da Livio come limitrofi all'isola, esclude in modo assoluto che sia il loro territorio quello che è da lui compreso direttamente sotto di questa indicazione. Nè si può prestar fede alla congettura del Rauchenstein, il quale riferisce quella determinazione avverbiale (*prope*) all'esercito di Annibale, piuttosto che all'*insula;* giacchè dal contesto risulta evidente questa seconda relazione, e nulla giova che il Fuchs anch'egli si sia dal suo canto ingegnato di negarla 3).

1) Strab. 4, 1, 11: καθ' ὃ δὲ συμπίπτουσιν ὁ Ἴσαρ ποταμὸς καὶ ὁ Ῥοδανὸς καὶ τὸ Κέμμενον ὄρος (les Cevennes) Κόϊντος Φάβιος Μάξιμος Αἰμιλιανὸς εἴκοσι μυριάδας Κελτῶν κατέκοψεν e 4, 2, 3. Cfr. anche la dimostrazione che già facemmo di questa nostra ipotesi nella citata *Appendice*, pag. 147-9.

2) Liv. 21, 31, 3.

3) Fuchs, o. c., pag. 105: « dasselbe meint auch der Satz *incolunt prope Allobro- « ges*, dessen Adverbium, wie schon Rauchenstein richtig erkannt hat, nicht auf die

Si noti anzi che, in questa esclusione dell' *insula* dal territorio degli Allobrogi, l' opinione di Livio trova una diretta conferma nella testimonianza dello storico greco. Infatti quando Polibio afferma, che il sostegno dato da Annibale alla causa del maggiore dei due fratelli, che si contendevano il possesso dell' isola, valse ad assicurargli la protezione e l' aiuto di lui nel passaggio pel territorio limitrofo e nemico degli Allobrogi, egli viene per via indiretta a consentire con Livio, che le due regioni fossero tra loro politicamente e geograficamente distinte 1). Io non nego che l' accordo, che riusciamo a costituire in questa parte tra Livio e Polibio, si spezza poi in sèguito in modo assai brusco, e che i due autori mostrano subito di procedere per direzioni affatto opposte. Ma il dissenso, chi ben l' osserva, non manca d' essere istruttivo e getta non poca luce sulla parte principale del problema, che aspetta ancora la sua soluzione. Intanto è utile di notare che un elemento nuovo è spuntato da questo esame, cioè che il territorio dell' isola, secondo il pensiero concorde dei due storici, è interamente estraneo a quello degli Allobrogi, con cui finora fu confuso.

Il dissenso, a cui accennavo testè, è duplice, e riflette da un lato la regione in cui ebbe sede il contrasto sedato da Annibale, e dall' altro la direzione che egli seguì da questo punto nella sua via. Secondo la testimonianza di Livio, della discordia, in cui Annibale intervenne come paciero, era teatro il territorio degli Allobrogi 2); se-

« Insel, sondern auf die augenblickliche Stellung Hannibals zu beziehen ist, daher « der Satz nichts anderes sagen will, als dass Hannibal jetzt an der Grenze des Al- « lobrogerlandes stehe ». Il CHAPPUIS, o. c., p. 243: « ainsi ce peuple, chez lequel « intervint Hannibal, habitait dans l'île, d'après Polybe, et n'était pas Allobroge; « il était Allobroge suivant Tite Live et n'habitait pas dans l'île », ha visto questo divario; ma non ha saputo nè conciliarlo, nè trarne alcun partito.

1) POL. 3, 49, 13: εὐλαβῶς διακειμένοις πρὸς τὴν διὰ τῶν Ἀλλοβρίγων καλουμένων Γαλατῶν πορείαν ἀπουραγήσας μετὰ τῆς σφετέρας δυνάμεως ἀσφαλῆ παρεσκεύασε τὴν δίοδον αὐτοῖς, ἕως ἤγγισαν τῇ τῶν Ἄλπεων ὑπερβολῇ.

2) LIV. 21, 31, 5: « mediis campis insulae nomen inditum. Incolunt prope Allo- « broges, gens iam inde nulla Gallica gente opibus aut fama inferior. Tum discors « erat. Regni certamine ambigebant fratres ».

condo Polibio invece esso aveva la sua sede direttamente nell'isola 1). È difficile dire quale delle due tradizioni sia più attendibile. Poichè Annibale fu molestato nella sua ascensione da una tribù degli Allobrogi 2), si potrebbe quasi credere che meriti maggior fede la testimonianza di Polibio. Ma d'altra parte, poichè le parole che egli adopera in questa circostanza, οἱ κατὰ μέρος ἡγεμόνες τῶν 'Αλλοβρίγων, accennano a piccoli capi di questa confederazione 3), non mi pare che ciò basti ad escludere che Annibale avesse comunque favorito e ottenuta l'amicizia di una parte di essi. E d'altronde fa pur d'uopo notare, che le due versioni rispondono ad un concetto diverso, che ebbero i due storici del territorio attraversato da Annibale. Invece dunque di interpretarle alla stregua dell'accezione generica, in cui è qui adoperato il nome degli Allobrogi, sarà assai più utile di definire altrimenti il cammino seguito da Annibale, per raggiungere la via delle Alpi.

Il Fuchs nota giustamente, che il generale Cartaginese non aveva ancora posto piede nell'isola, quando apprese la notizia della disputa che vi era sorta 4). Ma non pare che egli si avvisi bene a negare qualsiasi intervento armato di Annibale, per risolvere la contesa in prò del maggiore fra i due contendenti. Poichè, se in tesi generale sarebbe bastata la presenza di Annibale e la dimostrazione militare fatta dal suo esercito, per indurre il fratello minore a più miti consigli e per farlo desistere da una lotta così disuguale, d'altra parte non è men vero, che le parole di Polibio accennano ad una cooperazione effettiva e reale. Egli narra che, al momento dell'arrivo di Annibale, « i due fratelli avevano già posto il campo l'uno di fronte all'altro, « e che il maggiore di essi cercava di attrarre a sè Annibale e di

1) Pol. 3, 49, 8: πρὸς ἣν (νῆσον) ἀφικόμενος καὶ καταλαβὼν ἐν αὐτῇ δύ' ἀδελφοὺς ὑπὲρ τῆς βασιλείας στασιάζοντας.

2) Pol. 3, 50-51: συναθροισθέντες οἱ τῶν 'Αλλοβρίγων ἡγεμόνες, ἱκανὸν τὸ πλῆθος, εἰς τοὺς εὐκαίρους τόπους, δι' ὧν ἔδει τοὺς περὶ τὸν 'Αννίβαν κατ' ἀνάγκην ποιεῖσθαι τὴν ἀναβολὴν κ. τ. λ.

3) In questa interpretazione concorda anche il Fuchs, o. c, p. 106.

4) Fuchs, o. c., pag. 49-53 e 62.

« invitarlo a cooperare con lui, per riconquistargli il regno. Annibale « accettò, pensando al vantaggio immediato che avrebbe potuto ri- « trarne. E avendo preso parte alla impresa (συνεπιθέμενος) e contribuito « efficacemente a cacciar via (συνεκβαλών) l'intruso, ottenne dal vinci- « tore l'aiuto che egli desiderava » 1). Ora per quanti sieno gli sforzi posti dal Fuchs per determinare il concetto di συνεπιθέσθαι e συνεκβαλεῖν 2), non mi pare che egli sia riuscito ad escludere una partecipazione diretta di Annibale a questo fatto d'armi.

Certo il Fuchs potrebbe obiettare, che se la contesa aveva luogo al di là dell'Isère, come afferma Livio, questo intervento armato richiederebbe il passaggio di Annibale sull'altra sponda del fiume, cosa che non attestano nessuno dei due storici 3). Ma ci torna assai facile di contrapporre a questa presunta necessità, che il terreno su cui i due fratelli si contrastavano il regno era posto, secondo Polibio, al di qua dell'Isère; e che Livio, il quale ne trasporta la sede al di là del fiume, ha cura di avvertirci, che l'intervento di Annibale nel sedarlo fu, per così dire, di natura esclusivamente diplomatica e non richiedeva alcuna cooperazione attiva dell'esercito di lui. Egli infatti così narra di questa impresa: « Allobroges, gens iam inde nulla Gal- « lica gente opibus aut fama inferior, tum discors erat. Regni cer- « tamine ambigebant fratres; maior et qui prius imperitarat, Brancas « nomine, minore ab fratre et coetu iuniorum, qui iure minus vi plus « poterat, pellebatur. Huius seditionis peropportuna *disceptatio cum* « *ad Hannibalem delegata esset*, *arbiter regni factus*, *quod ea se-* « *natus principumque sententia fuerat*, *imperium maiori restituit* » 4).

1) Pol. 3, 49, 8: καταλαβὼν δύ' ἀδελφοὺς ὑπὲρ τῆς βασιλείας στασιάζοντας καὶ μετὰ στρατοπέδων ἀντικαθημένους ἀλλήλοις, ἐπισπωμένου τοῦ πρεσβυτέρου καὶ παρακαλοῦντος εἰς τὸ συμπρᾶξαι καὶ συμπεριποιῆσαι τὴν ἀρχὴν αὐτῷ ὑπήκουσε, προδήλου σχεδὸν ὑπαρχούσης τῆς πρὸς τὸ παρὸν ἐσομένης αὐτῷ χρείας. Διὸ καὶ συνεπιθέμενος καὶ συνεκβαλὼν τὸν ἕτερον πολλῆς ἐπικουρίας ἔτυχε παρὰ τοῦ κρατήσαντος.

2) Fuchs, o. c., pag. 54-61 e 64-68.

3) Fuchs, o. c., pag. 65: « die Einmarsch in die Insel erscheint ausgeschlossen ».

4) Liv. 21, 31, 5.

∴

Il fatto, che Polibio non menziona in alcun modo il passaggio dell'Isère, può fornirci qualche utile indizio sulla direzione presa da Annibale; anzi io aggiungerei, che la permanenza del grosso del suo esercito al di qua dell'isola ci consiglia assolutamente a cercare presso il corso della Drôme la diversione da lui fatta nel suo viaggio. Noto subito che ci consigliano ad ammettere questa diversione, oltre che l'ostacolo dell'Isère da lui non superato, anche il fatto oramai messo in sodo, che egli sboccò direttamente dalle Alpi nel territorio dei Taurini; il quale sarebbe rimasto affatto estraneo al suo obiettivo, se egli avesse, attraversando l'Isère, proseguita la sua marcia lungo il corso del Rodano.

Di questi ostacoli non si preoccupano punto coloro, i quali credono che Annibale sia arrivato in Italia per la via del Piccolo S. Bernardo. Alle ragioni, che già ci indussero a dissentire da questa ipotesi, noi aggiungeremo ora che i seguaci di essa hanno torto di compiacersi dell'appoggio sicuro che essi presumono di trovare in Polibio. E difatti, accettando senza discussione la testimonianza di lui e accompagnando Annibale pel territorio degli Allobrogi, converrebbe ritenere che questi abbia seguito il corso del Rodano almeno fino a Lione e a St. Génis d'Aoste, e cha abbia cominciata alle Echelles l'ascensione delle Alpi 1). Or per questa via non tornano in alcun modo le indicazioni numeriche, che Polibio ci ha conservate. Secondo il calcolo di lui il cammino di Annibale dal passaggio del Rodano alla radice delle Alpi sarebbe stato di 1400 stadii 2); laddove gli itinerarii antichi riportano la distanza da Avignone a St. Génis d'Aoste (Augu-

1) Cfr. Pol. 3, 50, 1: Ἀννίβας δὲ ἐν ἡμέραις δέκα πορευθεὶς παρὰ τὸν ποταμὸν εἰς ὀκτακοσίους σταδίους ἤρξατο τῆς πρὸς τὰς Ἄλπεις ἀναβολῆς.

2) Pol. 3, 39, 9: ἀπὸ δὲ τῆς διαβάσεως τοῦ Ῥοδανοῦ πορευομένοις παρ' αὐτὸν τὸν ποταμὸν ὡς ἐπὶ τὰς πηγὰς ἕως πρὸς τὴν ἀναβολὴν τῶν Ἄλπεων τὴν εἰς Ἰταλίαν χίλιοι τετρακόσιοι.

stum) a un minimo di 190 miglia, cioè 1520 stadii, e da Avignone sino a Ginevra a 253 miglia, cioè stadii 2024 1). Nè, si badi, le cifre tornano più esattamente, quando si calcola la durata intera della via, per il Piccolo S. Bernardo, dal Rodano ad Ivrea. Gli itinerarii le assegnano una lunghezza minima di 393 miglia, cioè 3144 stadii, laddove Polibio calcola in tutto la via seguìta da Annibale a 2600 stadii 2).

Non dà miglior sostegno all'ipotesi da noi combattuta la testimonianza di Celio Antipatro. A voler infatti argomentare della forma di essa dal modo come Cornelio l' ha riferita, si dovrebbe semplicemente concludere che egli paragonasse l' ardimento di Annibale a quello dell'Ercole greco, che aveva dato il nome di *Alpes Graiae* al valico del Piccolo S. Bernardo (*iugum Cremonis*), da lui attraversato nel muovere dalla Spagna verso l'Italia 3). Questo raffronto può bensì interpretarsi come una tendenza vaga della storiografia antica di collegare fra di loro le due imprese, ma non può in alcun modo tenere le veci di una vera e propria fonte storica.

Ritorniamo dunque indietro, in prossimità della Drôme, e cerchiamo di indagare qual è la causa di quella diversione che ivi fece Annibale dalla linea direttrice del suo viaggio. Avvertiamo subito che, se dopo il passaggio del Rodano egli avesse potuto liberamente con-

1) Cfr. i calcoli da noi fatti sulle fonti nell' *Appendice* già più volte citata, pagine 147-150.

2) Pol. 3, 39, 10: λοιπαὶ δὲ αἱ τῶν Ἄλπεων ὑπερβολαὶ περὶ χιλίους διακοσίους, cfr. *Appendice* pag. 150-1.

3) Corn. Nep., *Hann.* 3: « ad Alpes posteaquam venit, quae Italiam ab Gallia « seiungebant, quas nemo umquam cum exercitu, praeter Herculem Graium, tran« sierat (quo facto is hodie saltus Graius appellatur), Alpicos conantes prohibere « transitum concidit, loca patefecit, itinera muniit, effecitque ut ea elephantus orna« tus ire posset, qua antea unus homo inermis vix poterat repere ». La via per il Piccolo S. Bernardo (2192 m.) metteva in comunicazione l'Italia colla parte centrale e settentrionale della Celtica (Strab. 4, 6, 11: τῶν δ' ὑπερθέσεων τῶν ἐκ τῆς Ἰταλίας εἰς τὴν ἔξω Κελτικὴν καὶ τὴν προσάρκτιον ἡ διὰ Σαλασσῶν ἐστιν ἄγουσα ἐπὶ Λούγδουνον) ed aveva l' ingresso molto difficile. Fu questa forse la considerazione, oltre quella del nome, che la fece collegare nella leggenda col passaggio di Ercole, cfr. v. Duhn, o. c., p. 74.

tinuare nel cammino intrapreso, si sarebbe fuor di ogni dubbio avvicinato alle Alpi per la via diretta di Avignon—Cabaillon—Apt—Sisteron—Gap—Chorges—Embrun—Briançon, che per il colle del Monginevra (1849 m.) mena a Torino 1). Era questo il mezzo più breve, più comodo e più antico di comunicazione tra la Gallia e l'Italia 2), aperto forse sin dal periodo degli Etruschi, e frequentato certamente assai spesso dipoi negli scambi continui che ebbero luogo fra i Marsigliesi ed i Galli Cisalpini 3). Or chi volesse sostenere che Annibale abbia sin dal principio e di sua libera iniziativa preferito una direzione diversa, e senza dipartirsi dal suo primitivo disegno abbia prescelto di rimontare la corrente del Rodano da Avignone a Lione per lo spazio di circa 150 miglia, mostrerebbe di non intendere la premura che ebbe il generale Cartaginese di raggiungere al più presto l' obiettivo di questa sua spedizione. La base naturale del suo ardito concetto era quella di ottenere la cooperazione dei Galli e degli Insubri alla impresa da lui meditata; e non poteva ignorare che alla riuscita del suo disegno fosse indispensabile prevenire Scipione nella valle del Po. Egli volle evitarne a bello studio il contatto, e dopo il passaggio del Rodano mandò in esplorazione cinque-

1) Questa via è così descritta da Strab. 4, 1, 3, p. 179: κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ὁδὸν τὴν διὰ Οὐοκοντίων καὶ τῆς Κοττίου μέχρι μὲν Οὐγέρνου καὶ Ταρούσκωνος κοινὴ ὁδός ἡ ἀπὸ Νεμαύσου, ἐντεῦθεν δὲ ἐπὶ μὲν τοὺς Οὐοκοντίους ὅρους καὶ τὴν ἀρχὴν τῆς ἀναβάσεως τῶν Ἄλπεων διὰ Δρυεντία καὶ Καβαλλίωνος μίλια ἑξήκοντα τρία· πάλιν δ' ἐντεῦθεν ἐπὶ τοὺς ἑτέρους ὅρους τῶν Οὐοκοντίων πρὸς τὴν Κοττίου μίλια ἑκατὸν ἑνὸς δέοντα ἐπ' Ἐβρόδουνον κώμην, εἶτ' ἄλλα τοσαῦτα διὰ Βριγαντίου κώμης καὶ Σκιγγομάγου καὶ τῆς τῶν Ἄλπεων ὑπερθέσεως ἐπὶ Ὤκελον, τὸ πὲρας τῆς Κοττίου γῆς. Cfr. per la lunghezza che gli itinerarii assegnano a questa via *Appendice*, pag. 155-6.

2) Strab. 4, 1, 12, p. 187: τῆς δὲ ὁδοῦ τῆς λεχθείσης ἡ μὲν εὐθὺς ἐπὶ τὰς Ἄλπεις ἐστὶ, καθάπερ εἴπομεν, ἡ σύντομος διὰ Οὐοκοντίων· ἡ δὲ διὰ τῆς παραλίας τῆς Μασσαλιωτικῆς καὶ τῆς Λιγυστικῆς μακροτέρα μὲν, τὰς δ' ὑπερθέσεις τὰς εἰς τὴν Ἰταλίαν εὐμαρεστέρας ἔχει, ταπεινουμένων ἐνταῦθα ἤδη τῶν ὀρῶν. Cfr. riguardo a questa seconda via Fuchs, o. c., pag. 151, il quale contesta in qualche modo le affermazioni di Strabone.

3) Von Duhn, o. c., pag. 67.

cento cavalieri Numidi, per informarsi delle intenzioni del nemico 1). Poichè lo seppe alla vedetta presso le foci del Rodano, evitò di offrirgli un'occasione di combattimento, e deviò arditamente dalla sua strada, per non prestare a Scipione un mezzo sicuro di attraversargliela 2). Ma quando l'intento fu conseguito, e Scipione, deluso nelle sue speranze di affrontare Annibale sulla riva sinistra del Rodano, volse indietro i suoi passi e da Marsiglia ritornò a Pisa 3), venne meno la prima ragione, che aveva consigliato al generale cartaginese di deviare dalla sua mira. E, invece di persistere nella nuova direzione, « *non recta iter instituit, sed ad laevam in Tricastinos flexit* » 4).

Gli interpreti non fanno per solito molta attenzione a questa testimonianza di Livio. Anzi alcuni, come il Cramer e il Chappuis, immaginano perfino di sorprenderlo in errore, e vorrebbero riportare la notizia al passaggio del Rodano, a cui credono che sia meglio adatta 5). Ma chi pensa che il centro della confederazione degli Allobrogi era a Vienna tra Lione e l'Isère, che Valenza è forse il capoluogo

1) Pol. 3, 44, 3: τῇ δ' ἐπαύριον ἀκούων τὸν τῶν Ῥωμαίων στόλον περὶ τὰ στόματα τοῦ ποταμοῦ καθωρμίσθαι, προχειρισάμενος πεντακοσίους τῶν Νομαδικῶν ἱππέων ἐξαπέστειλε, κατασκεψαμένους ποῦ καὶ πόσοι τυγχάνουσιν ὄντες, καὶ τί πράττουσιν οἱ πολέμιοι.

2) Liv. 21, 31, 2: « profectus adversa ripa Rhodani mediterranea Galliae petit, « non quia rectior ad Alpes via esset, sed quantum a mari recessisset minus obviam « fore Romanum credens ».

3) Liv. 21, 32, 1: « P. Cornelius consul triduo fere post, quam Hannibal a ripa « Rhodani movit, quadrato agmine ad castra hostium venerat, nullam dimicandi mo- « ram facturus. Ceterum ubi deserta munimenta nec facile se tantum progressos ad- « secuturum videt, ad mare ac naves rediit » e Pol. 3, 49, 1.

4) Liv. 21, 31, 9.

5) Chappuis, o. c., p. 246: « c'est après avoir passé le Rhône, et non pas en quit- « tant les bords de l' Isère, qu'Annibals prenant sur sa gauche, a traversé le pays « des Tricastins. Ces mots de Tite Live ne se comprennent pas si l'on est sur l'I- « sère: ils sont exacts, si l'on se reporte au point où Hannibal a traversé le Rhô- « ne ». Cfr. l' obiezione che muove il Fuchs, o. c., p. 107, a una critica identica del Cramer.

dei Segalauni, e che la popolazione successiva dei Tricastini abitava intorno a Noviomagus, oggi Nyons, tra la Drôme e l'Aygues 1), può servirsi di questo nuovo dato di Livio come conferma all'ipotesi da noi fatta intorno al sito dell'isola. Se è in vicinanza della Drôme che Annibale devia dal suo cammino, per entrare nel territorio dei Tricastini, vuol dire che è questo il punto estremo, a cui egli è rimontato lungo la linea del Rodano.

Messo in sodo questo primo elemento di fatto, in cui convengono insieme Livio con Polibio, si può considerare come eliminata oramai ogni ulteriore incertezza intorno al resto della via percorsa da Annibale. Poichè questi « per extremam oram Vocontiorum agri tendit « in Tricorios, haud usquam impedita via priusquam ad Druentiam « flumen pervenit » 2), non può sfuggire ad alcuno che i nomi dei popoli, che egli attraversa, sono quegli stessi che si trovano menzionati da Cesare e da Tacito lungo la via di comunicazione tra l'Italia e la Gallia, che passava per le Alpi Cozzie cioè per il Monginevra 3). Or noi possediamo la notizia precisa della lunghezza di questa via, nelle testimonianze molteplici e sicure che ce ne hanno lasciate gli antichi itinerarii. Seguendo queste tracce, possiamo stabilire le se-

1) PTOL. *Geogr.* 2, 10, 12: ἀπ' ἀνατολῶν τοῦ Ῥοδανοῦ ἀρκτικότατοι Ἀλλόβριγες, ὧν πόλις μεσόγειος Οὐίεννα, ὑφ' οὓς δυσμικώτεροι μὲν Σεγαλαυνοί, ὧν πόλις Οὐαλεντία κολώνια· ἀνατολικώτεροι δὲ Τρικαστινοί, ὧν πόλις Νοιόμαγος. Cfr. anche la nostra nota a LIV. 21, 31, 9.

2) LIV. l. c.

3) CAES, *b. g.*, 1, 10, 3: « ex hibernis educit et qua proximum iter in ulteriorem « Galliam per Alpes erat, cum his quinque legionibus ire contendit. Ibi Centrones « et Graioceli et Caturiges locis superioribus occupatis itinere exercitum prohibere « conantur. Compluribus his proeliis pulsis, ab Ocelo, quod est citerioris provinciae « extremum, in fines Vocontiorum ulterioris provinciae *die septimo pervenit*, inde « in Allobrogum fines, ab Allobrogibus in Segusianos exercitum ducit », e TAC. *Hist.* 1, 66, 10: « lento deinde agmine per fines Allobrogum ac Vocontiorum ductus exer« citus... adeo minaciter ut Luco (municipium id Vocontiorum est) faces admo« verit ».

guenti distanze tra Avignone e Torino, lungo le tre valli del Rodano, della Drôme e della Durance:

(dalla *tabula Peutingeriana*)
Avennione

XX

Arusione (Orange)

XV

Senomago

XVIII

Acunum (Montélimar)

XII

Batiana

(dall' *itinerarium Hierosolymitanum*, p. 553-5)
Mutatio Vacianis

XII

Mutatio Umbenne (pr. plaine d'Étoile)

XIV ?

Mansio Augusta (Aoûst en Diois sur la Drôme)

VII

Mutatio Duratinco (Saillans)

XVI

Civitas Dea Vocontiorum (Die)

XII

Mansio Luco (Luc en Diois)

VIIII

Mutatio Vologatis a. Gauram (les Bouligons)

VIII

Mutatio Cambonco (Villars le Baume)

VIII

In monte Seleuci (m. Saléon)

VIII

Mutatio Deviano (Veynes)

VII

Mutatio ad Fines (la roche des Arnaud)

XI

Mansio Vapinco (Gap)

(dai *Vasc. Apollin.* I, II, III)
Vappincum

XV

Caturigomagum (Chorges)

XVIII

Eburodunum (Embrun)

XVII

Ramam

XVIII

Brigantium (Briançon)

XI

Druantiam

XXIV

Segusio (Susa)

XX

Ocelum

XX

Taurinis.

Il raffronto di queste distanze con quelle percorse da Annibale riesce singolarmente istruttivo. Anzitutto esse confermano che, dopo quattro giorni di marcia dal passaggio del Rodano presso Avignone, Annibale non aveva potuto superare la stazione di Batiana sulla Drôme, la quale dista da Avignone 77 miglia, cioè presso a poco quei seicento stadii (= 75 × 8), che Polibio fa intercedere tra il passaggio del Rodano e l'isola. E inoltre la lunghezza intera della via ascende a 320 miglia, cioè 2540 stadii, con una differenza di appena 60 stadii sulla somma complessiva indicata da Polibio. Differenza questa di assai scarso valore, soprattutto se si considera che Strabone accresce di 9 miglia, cioè di 72 stadii, sugli itinerarii la distanza tra Ocelo ed

Embrun 1); e che la piccola differenza in più, che si ottiene con questa variante, viene naturalmente ad essere compensata dalla considerazione, che Annibale dovè fermarsi tra il primo e secondo miglio di lontananza da Torino.

Lungo la via sin qui tracciata non tornerà difficile di fissare i diversi incidenti occorsi ad Annibale nella sua marcia, e riferiti dagli storici con minuziosa cura nelle loro narrazioni. I viaggiatori moderni, a cui è toccata la fortuna di percorrerla in tutta l'attraente direzione del suo corso, si trovano concordi nell'esaltare non solo il magistero dell'arte di Livio, ma l'evidenza perfetta e immediata della sua descrizione, colta, come essi affermano, direttamente dal vivo, vuoi quando ritrae il rumore ed i vortici della Durenza, che fa sobbalzare di masso in masso le sue acque fangose 2), vuoi quando si ferma a descrivere il sentiero tagliato da Annibale nella rupe. Il Fuchs ha creduto di scoprirne recentemente le tracce in prossimità di Clavières, di fronte al Chaberton, in un sentiero sinuoso e dirupato di circa tre passi d'ampiezza che s'incava a zig-zag nei fianchi della roccia. E sorpreso dall' evidenza di questo riscontro, così evoca il ricordo della sua sublime e indimenticabile emozione. « Io son perfettamente « alieno », egli narra, « dal proposito di ottenere con una sentimenta- « lità inopportuna un effetto, che deve essere il semplice risultato della « più fredda ragione. Ma io spero di non esser franteso, se do anche « sfogo al sentimento, da cui in quel luogo mi sentii dominato. Quan- « do nel 95 scendendo dal colle del Monginevra arrivai sul posto, dove « la nuova strada s'incava nelle rocce prominenti del Chaberton, al « primo sguardo rivolto da quella gola io pensai, che lì dovesse ter- « minare la via antica; e l'aspetto del sito, richiamandomi spontanea- « mente alla memoria le parole dello scrittore Romano che in modo « così vivo lo riproducono, mi fece provare quel brivido di febbre,

1) Cfr. il luogo già citato, in cui Strabone descrive la via del Monginevra e le assegna 99 miglia da Ocelo ad Embrun.

2) Fuchs, o. c., p. 111: « die Schilderung des Livius geht daher auf unmittelbar « Anschauung zurück » e Chappuis, o. c., pag. 250 in nota.

« che ingenera ognora la vicinanza di un luogo storico. La via, di
« cui parla Livio come incavata nel sasso, mi brillava innanzi al pen-
« siero, e io tesi istintivamente lo sguardo a destra sulla parete di-
« rupata, e non senza emozione ne scorsi le tracce tuttora chiaramen-
« te impresse nella rupe » 1). A me non è consentito nè di accogliere nè di rigettare l'identificazione proposta dal Fuchs. Ma in cambio di questo tributo d'ammirazione, che non mi è concesso di rendere all'arte di Livio, conferirò per mia parte ad illustrare un ultimo elemento della sua narrazione.

∴

Livio racconta che l'ascensione di Annibale per le Alpi fu compiuta nello spazio di quindici giorni 2). Sebbene la testimonianze di lui si trovi in perfetto accordo con quella di Polibio 3), pure è stato già da molti avvertito che a queste notizie mal corrispondono gli altri dati, che i due storici riferiscono intorno alle diverse tappe del viaggio di Annibale. Lasciando da parte il cammino percorso dal passaggio del Rodano sino alla foce della Drôme, noi possiamo ritenere che l'ascensione delle Alpi, secondo il pensiero di Livio, cominci dal punto in cui Annibale, abbandonata l'isola, entrò nel territorio dei Tricastini 4). Or la distanza, che divide questo luogo dalla cima delle Alpi Cozzie, fu superata da Annibale nello spazio di otto giorni 5);

1) Fuchs, o. c., pag. 132. Le tracce vedute dal Fuchs sono evidentemente quelle che la tradizione francese addita fin dal sec. XVI.

2) Liv. 21, 38, 1: « hoc maxime modo in Italiam perventum est... quintodecimo « die Alpibus superatis ».

3) Pol. 3, 56, 3: τὴν δὲ Ἄλπεων ὑπερβολὴν ποιησάμενος ἡμέραις πεντεκαίδεκα.

4) Liv. 5, 34, 6: « profectus ingentibus peditum equitumque copiis in Tricastinos « venit: Alpes inde oppositae erant ». Anche Strabone, là dove discorre della via del Monginevra, fa cominciare dai primi contrafforti dei monti Voconzii l'ascensione delle Alpi.

5) Liv. 21, 35, 4: « nono die in iugum Alpium perventum est », e Pol. 3, 53, 9: ἐναταῖος δὲ διανύσας εἰς τὰς ὑπερβολὰς αὐτοῦ κατεστρατοπέδευσε καὶ δύ' ἡμέρας προσέ-

e, poichè dieci ne furono impiegati nella discesa, si verrebbe a trovare una differenza di tre giorni fra la somma complessiva e le diverse parti di cui quella risulta. La difficoltà è antica e, come sentenziano tutti gli interpreti, non si presta ad alcun tentativo serio e plausibile di soluzione. Anzi i più recenti aggiungono, che il calcolo dei due storici antichi confina addirittura coll'assurdo, e che non è punto verosimile che i 2000 stadii che rimanevano dopo l'isola sieno stati percorsi in 18 giorni, cioè con una velocità media di circa 112 stadii o 14 miglia al giorno 1).

Riserbando da ultimo l'esame di questo dubbio, io voglio intanto notare che dei dieci giorni impiegati nella discesa, due furono con-

μεινε. Se si computano insieme colle giornate di cammino anche quelle in cui i soldati stettero fermi, si viene naturalmente a calcolare a dieci giorni la durata di questa prima tappa del viaggio di Annibale, fino alla vetta del Monginevra. Ora questo fatto mi richiama alla mente una prima notizia data da Polibio in 3, 50, 1, che cioè Annibale partendo dall'isola marciò per 10 giorni lungo il corso del fiume, che per noi sarebbe prima la Drôme e poi la Durance, e percorse in questo tempo 800 stadii di via ('Αννίβας δ' ἐν ἡμέραις δέκα πορευθεὶς παρὰ τὸν ποταμὸν εἰς ὀκτακοσίους σταδίους). Tenendo conto dell'abitudine a lui comune di anticipare i fatti, che amplia e svolge poi in séguito, si può credere che le due notizie non sieno nel fondo tra loro diverse, e che egli calcoli in tutto la salita a 10 giorni di marcia. A questa ipotesi dà adito così il fatto che Livio omette nel suo racconto qualsiasi altra notizia relativa alla prima durata della marcia, come la vaga credenza a cui Polibio ispira tutto il suo racconto, cioè che Annibale seguisse il corso del fiume fino al culmine donde comincia il versante italiano delle Alpi (cfr. 3, 39, 9: ἀπὸ δὲ τῆς διαβάσεως τοῦ 'Ροδανοῦ πορευόμενος παρ' αὐτὸν τὸν ποταμὸν ὡς ἐπὶ τὰς πηγὰς ἕως πρὸς τὴν ἀναβολὴν τῶν "Αλπεων τὴν εἰς 'Ιταλίαν). Il Fuchs invece, o. c., pag. 135-141, segue il cammino di Annibale nelle Alpi, mettendo a base del suo calcolo le due notizie di Polibio, che egli ritiene fra di loro affatto distinte, e computa in conseguenza a 28 giorni la durata della marcia dall'isola fino a Torino.

1) Il Fuchs, o. c., p. 193, dice veramente 80 stadii al giorno (cioè 10 miglia rom. = m. 14,500), perchè egli sdoppia, come abbiamo già osservato, le due parti del viaggio, e distingue dai primi 800 stadii, percorsi in 10 giorni, gli altri 1200 a cui crede si debba riferire il calcolo di cui ora ci occupiamo.

cessi alle truppe per riposarsi 1), uno fu speso nel tentativo di aprirsi un varco in mezzo ai campi di neve 2), quattro furono occupati per spianar la roccia 3), e tre per percorrere l'ultimo tratto di via sino alla pianura del Po 4). Or i commentatori inglesi e tedeschi, profittando della circostanza che Polibio fa condurre al pascolo in un giorno solo i cavalli e le bestie da soma, immaginano che il grosso delle truppe di Annibale abbia continuata dietro di quelli la sua marcia, nei tre giorni in cui i Nùmidi prepararono la via per il passaggio degli elefanti 5). In tal modo l'esercito sarebbe giunto nella pianura del Po tre giorni prima dell'arrivo dei loro bagagli, affidati alla retroguardia. Ma a tacere che, mentre una parte dell'esercito era occupata a spianar la via, non è punto verosimile nè possibile che il grosso di esso pensasse a procedere oltre; d'altra parte è assurdo immaginare che prima si fosse aperta la via per i cavalli, e poi si fosse allargata per il passaggio degli elefanti. Io non nego che gli elefanti contribuissero notevolmente a rendere la discesa più lunga e difficile; ma escludo come del tutto assurda l'ipotesi fatta, cioè che Annibale mandasse innanzi a questi il grosso delle sue forze. Egli aveva tutta la premura di gettar subito le bestie da soma nei pascoli sottostanti, indarno aspettati per quattro giorni. E fu solo dopo che questa mèta fu raggiunta e tutte le forze si trovarono insieme raccolte, che cominciò la discesa. Occorsero ancora tre giorni, perchè l'esercito potesse toccare il piano.

1) Liv. 21, 35, 6: *biduum in iugo stativa habita* e Pol. 3, 53, 9: κατεστρατοπέδευσε καὶ δύ' ἡμέρας προσέμεινε.

2) Questo giorno è richiesto per dar luogo al tentativo descritto da Livio in 21, 35, 7 – 37, 1.

3) Liv. 37, 4: *quadriduum circa rupem consumptum* e Pol. 3, 55, 8: τοῖς μὲν οὖν ὑποζυγίοις καὶ τοῖς ἵπποις ἱκανὴν ἐποίησε πάροδον ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ... καὶ μόλις ἐν ἡμέραις τρισὶ κακοπαθήσας διήγαγε τὰ θηρία.

4) Liv. 21, 37, 6: *triduo inde ad planum descensum* e Pol. l. c.: τριταῖος ἀπὸ τῶν προειρημένων κρημνῶν διανύσας ἥψατο τῶν ἐπιπέδων.

5) A questa ipotesi io ho già accennato, combattendola, nel mio commento al libro 21 di Livio, p. 80; e veggo con piacere che essa è ora derisa anche dal Fuchs, o. c., pag. 139.

Ma intanto l'Italia era già raggiunta, dal momento che i Cartaginesi furon padroni dei suoi pascoli. Il territorio di essa, al dire di Strabone, cominciava da Scingomago nelle Alpi Cozzie 1). E Livio e Polibio potevano ben calcolare da questo punto la durata della via percorsa da Annibale, senza includervi l' ultima tappa di tre giorni fatta nel territorio italiano 2).

Se ad alcuni questo tempo dovesse sembrare ancor troppo breve, sarebbe il caso di ricordargli che sono state sfatate già da gran pezza le fosche leggende, che i contemporanei di Polibio divulgarono intorno ai valichi Alpini. Certo a lui non concesse neppure la sua personale, e forse troppo frettolosa, esperienza di premunirsi interamente contro di quelle esagerazioni. E sia che non raggiungesse direttamente nessuno dei valichi Alpini, sia che prestasse fede a ragguagli fallaci, si fece eco anche lui di quella erronea e derisa tradizione, che considerava i colli Alpini come affatto privi di alberi e di vegetazione, a causa delle nevi perpetue che li ingombrano così nell'inverno come nella state 3). Ma Livio fece giustizia completa di così antichi errori. La vetta del Monginevra, a differenza di quella del Piccolo S. Bernardo, è anche oggi coperta di larici secolari e abbondantissimi; e lo storico latino, pur dicendo che i pascoli eran ricoperti dalla neve, non mancò d' avvertire che alberi giganteschi furono abbattuti da Annibale, per spianare quel difficile passo 4). E quasi di

1) Strab. 4, 1, 3, p. 179: ἡ ἀπὸ Σκιγγομάγου δὲ ἤδη Ἰταλία λέγεται.

2) Anche il Fuchs, o. c., pag. 140, mette innanzi questa ipotesi da me svolta fin dal 92 nel mio commento a Livio XXI, p. 80, e distingue, come io avevo fatto, la marcia *in den Alpen* da quella *über den Alpen*; ma non mi pare che da questa distinzione egli sia riuscito a ritrarre alcun vantaggio per la sua tesi, a causa forse di quell' altra difficoltà in cui egli si era già precedentemente impigliato.

3) Pol. 3, 55, 9: τὰ θηρία συνέβαινε κακῶς ὑπὸ τοῦ λιμοῦ διατεθεῖσθαι - τῶν γὰρ Ἄλπεων τὰ μὲν ἄκρα τὰ πρὸς τὰς ὑπερβολὰς ἀνήκοντα τελέως ἄδενδρα καὶ ψιλὰ πάντ' ἐστὶ διὰ τὸ συνεχῶς ἐπιμένειν τὴν χιόνα καὶ θέρους καὶ χειμῶνος, τὰ δ' ὑπὸ μέσην τὴν παρώρειαν ἐξ ἀμφοῖν τοῖν μεροῖν ὑλοφόρα καὶ δενδροφόρα καὶ τὸ ὅλον οἰκήσιμά ἐστιν.

4) Liv. 21, 37, 2: « inde ad rupem muniendam, per quam unam via esse pote-

ciò non contento, poichè Polibio aveva a torto affermato che il passaggio fosse reso più difficile dalla nuova neve caduta su quella dell'anno precedente 1), egli si limitò semplicemente a osservare che un piccolo strato di neve si era venuto ad aggiungere sulla antica, non ancora disciolta 2). Questa scrupolosità, di cui Livio dà prova, potrebbe far onore a qualunque storico più autorevole così dell'antichità come dei tempi nostri; e concorre, se io non m'inganno, a rimettere in nuova luce la lode che già Tacito attribuiva al Padovano, come *eloquentiae atque fidei praeclarus in primis.*

« rat, milites ducti, cum caedendum esset saxum, arboribus circa immanibus deiec-
« tis detruncatisque struem ingentem lignorum faciunt ».

1) Pol. 3, 56, 1: ἐπὶ γὰρ τὴν προϋπάρχουσαν χιόνα καὶ διαμεμενηκυίαν ἐκ τοῦ προτέρου χειμῶνος.

2) Liv. 21, 36, 5: « ea vero via insuperabilis fuit; nam, cum super veterem ni-
« vem intactam nova modicae altitudinis esset, molli nec praealtae facile pedes in-
« gredientium insistebant ».

Vol. XIX. Parte I. Memoria — N.° 3.

L'ORIGINE DEL "TABLINUM„

SECONDO VARRONE

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 6 APRILE 1897

DAL SOCIO

ANTONIO SOGLIANO

Se antichi e moderni sono concordi nel derivare la parola *tablinum* da *tabula*, non si ha però lo stesso consenso unanime circa la spiegazione di questo nome e circa l'uso, cui il *tablinum* sarebbe stato destinato. Presso Festo si legge [1]: *tablinum proxime atrium locus dicitur, quod antiqui magistratus in suo imperio tabulis rationum ibi habebant publicarum rationum causa factum locum* [2]. La qual testimonianza è confermata dall'autorità di Plinio, che dice (*N. H.* XXV, 7): *tabulina codicibus implebantur et monimentis rerum in magistratu gestarum.* Nel glossario Cirilliano *tablinum* viene identificato con χαρτοφυλάκιον. Dunque il *tablinum* sarebbe stato pei privati quello, che il *tabularium* era pel comune, vale a dire un archivio

[1]) Seguo la lezione del Mommsen, *Festi codicis quaternionem decimum sextum. Ex commentationibus R. Acad. Scient. Berol.* a. MDCCCLXIV p. 68.

[2]) Il Nissen (*Pomp. Studien* p. 643) adotta invece la lezione: *tablinum proxime atrium locus dicitur, quod antiqui magistratus in suo imperio tabulis* [*reponendis eum destinaverant*].

domestico, in cui gli antichi magistrati avrebbero conservati i loro documenti officiali (*tabulae*), che il figlio riceveva dal padre per trasmetterli come ἱερὰ πατρῷα ai suoi discendenti. Ma si è giustamente osservato [1]) che siffatta concezione del tablino come archivio appartiene senza dubbio ad un tempo posteriore, poichè proprie del tempo posteriore sono le denominazioni forestiere che determinate stanze ricevettero in riguardo al nuovo uso, cui venivan destinate, come *bibliotheca*, *pinacotheca*, *archivum*. Inoltre non si può facilmente ammettere che una parte così importante dell'antica casa italica debba ripetere il suo nome da un costume, che solo in ben pochi casi poteva aver luogo [2]).

Un'altra via, ed è ben quella che mena all'originario significato ed uso del tablino, ci addita Varrone in un noto luogo conservatoci dal grammatico Nonio (p. 83 s. v. *cortes*): *ad focum hieme ac frigoribus coenitabant, aestivo tempore in propatulo, rure in corte, in urbe in tabulino, quod maenianum possumus intellegere tabulis fabricatum*. Il Becker [3]), pel quale il *maenianum* deve essere niente altro che *ein Söller über dem Hause*, tronca ogni questione, dicendo che il frammento Varroniano non può riguardare il tablino. Un sicuro tatto mostrò invece il Marquardt [4]), che accettò senz'altro questa spiegazione; se non che manifestò una congettura, la quale non corrisponde esattamente alla testimonianza di Varrone. Come *opus figlinum*, egli dice, è un lavoro di vasajo, così *tablinum* è un lavoro fatto di tavole, un assito, un tavolato, e in tal senso appunto adopera la parola *tablinum* il gromatico Igino. Forse nell'antica casa romana il *tablinum* era realmente separato dall'atrio mediante un assito (*Breterverschlag*); e a conforto della sua congettura il Marquardt cita anche un luogo del *Digesto*, in cui si parla di pareti di legno mobili, proprie delle case. Strano davvero! Quel *maenianum*, che pel Be-

[1]) Nissen, op. cit. ibid.: Marquardt-Mau, *Das Privatleben der Römer* I p. 220 Anm. 2.

[2]) Overbeck-Mau, *Pompeji* [4] p. 262.

[3]) *Gallus* II p. 217.

[4]) Op. e l. cit.

cker rappresentava una difficoltà così insormontabile, da fargli ritenere che il luogo di Varrone non potesse riferirsi al tablino, pare che non esista a dirittura pel Marquardt, che nella sua ingegnosa ipotesi non ne tiene alcun conto. Il Mau [1]) aveva dapprima anch'egli pensato alla derivazione del nome dall'assito, col quale il tablino veniva talora chiuso dal lato del peristilio o del giardino, come anche in Pompei può vedersi; ma dopo, nella edizione da lui curata dell'opera del Marquardt, ha aderito ad un'altra ipotesi, che, illustrando egregiamente la testimonianza di Varrone, non può non corrispondere al fatto. La nuova ipotesi è del Nissen [2]); ma poichè questi l'ha piuttosto accennata che dimostrata, ho creduto mettesse conto di riprenderla in esame, confortandola di un'indagine da me fatta nei tablini pompejani.

Il Nissen dunque muove dal fatto, che in origine il muro posteriore della casa sia stato cieco. Ora, dato che un orto circondasse la casa, si costruiva in esso una pergola o padiglione di tavole, che nella estate potesse offrire un luogo delizioso di ritrovo. La pergola, secondo le parole di Varrone, era formata da un'ala sporgente del tetto di legno della casa. I conoscitori dell'Italia, continua il Nissen, possono attestare, come qui si è soliti di fuggire dalle mura della casa, per imbandire il desinare all'aperto, sotto tali pergole. Nell'ampliamento della casa, cioè nell'annessione dell'orto, avvenne in questa parte posteriore qualcosa come nella facciata. Qui, accolto nella casa lo smercio di generi di vendita, le stanze anteriori furono trasformate in aperte botteghe; là la pergola del giardino venne incorporata nella casa, che per conseguenza rimase aperta nel lato posteriore. Il *tablinum* di solito era chiuso verso il giardino, come la *taberna*, verso la strada, da un tavolato, e da ciò gli fu conservato il nome. Secondo il Nissen, il tablino originariamente non indicava una parte della casa, ma un padiglione di tavole piantato nel giardino e in cui si potesse sedere all'aperto, mangiare e conversare; in un tempo posteriore questo padiglione venne aggregato alla casa come

[1]) Overbeck-Mau, *Pompeji* [4] p. 262.
[2]) *Pomp. Stud.* p. 643 sgg.

parte stabile ed essenziale di essa, e trasformato in una stanza estiva, aperta nei lati anteriore e posteriore. La ipotesi del professore di Bonn, mentre collima perfettamente con la testimonianza Varroniana, è dimostrata verisimile dall'esame dei fatti.

Rifacciamoci un po' da capo. Varrone dice che gli antichi desinavano d'inverno accanto al fuoco, d'estate all'aperto, *rure in corte, in urbe in tabulino, quod maenianum possumus intellegere tabulis fabricatum*. Innanzi tutto, contro la restrizione di significato mantenuta dal Becker per la parola *maenianum*, osservo che lo scrittore latino intese di stabilire fra il *tabulinum* e il *maenianum* non già una perfetta uguaglianza, ma solo una analogia, quasi avesse voluto dire ai suoi contemporanei: i nostri antichi, d'estate, pranzavano nel tablino, che noi possiamo immaginare come una specie di meniano fatto di tavole. Ma se anche semplice analogia non fosse, il significato che dagli antichi si attribuiva alla parola *maenianum* non contradice per nulla alla illustrazione del Nissen. Festo (p. 134, 22) insegna che *maeniana appellata sunt a Maenio censore, qui primus in foro ultra columnas tigna proiecit, quo ampliarentur superiora spectacula*. Dunque i *maeniana* non erano che palchi di legno, e un palco di legno eretto nel giardino della casa, sul quale i banchettanti, pur godendo del fresco vespertino e del profumo dei fiori, fossero però, nelle lunghe ore di permanenza colà, al sicuro dalla umidità del terreno, dovette essere appunto il *tablinum*. E l'originario uso di questo, come sala da pranzo, ha una riprova nel fatto che la parola *triclinium*, essendo del novero di quelle denominazioni greche usurpate dalla casa romana, come *peristylium*, *oecus*, *xystus*, chiaramente tradisce la posteriore destinazione di un'altra stanza a quell'uso. Ma sino a quando l'antica casa italica non si fu ampliata, aggregando a sè il peristilio della casa greca, con le stanze adiacenti, dove mai imbandivasi la mensa familiare, che pure era tanta parte della vita antica? Se il luogo di Varrone non ci fosse stato conservato, bisognerebbe presumere che nell'antica casa italica la mensa s'imbandisse, d'inverno, accanto al fuoco, nella stanza affumicata (*atrium*) e, d'estate, all'aperto, nel mezzo dell'*heredium*.

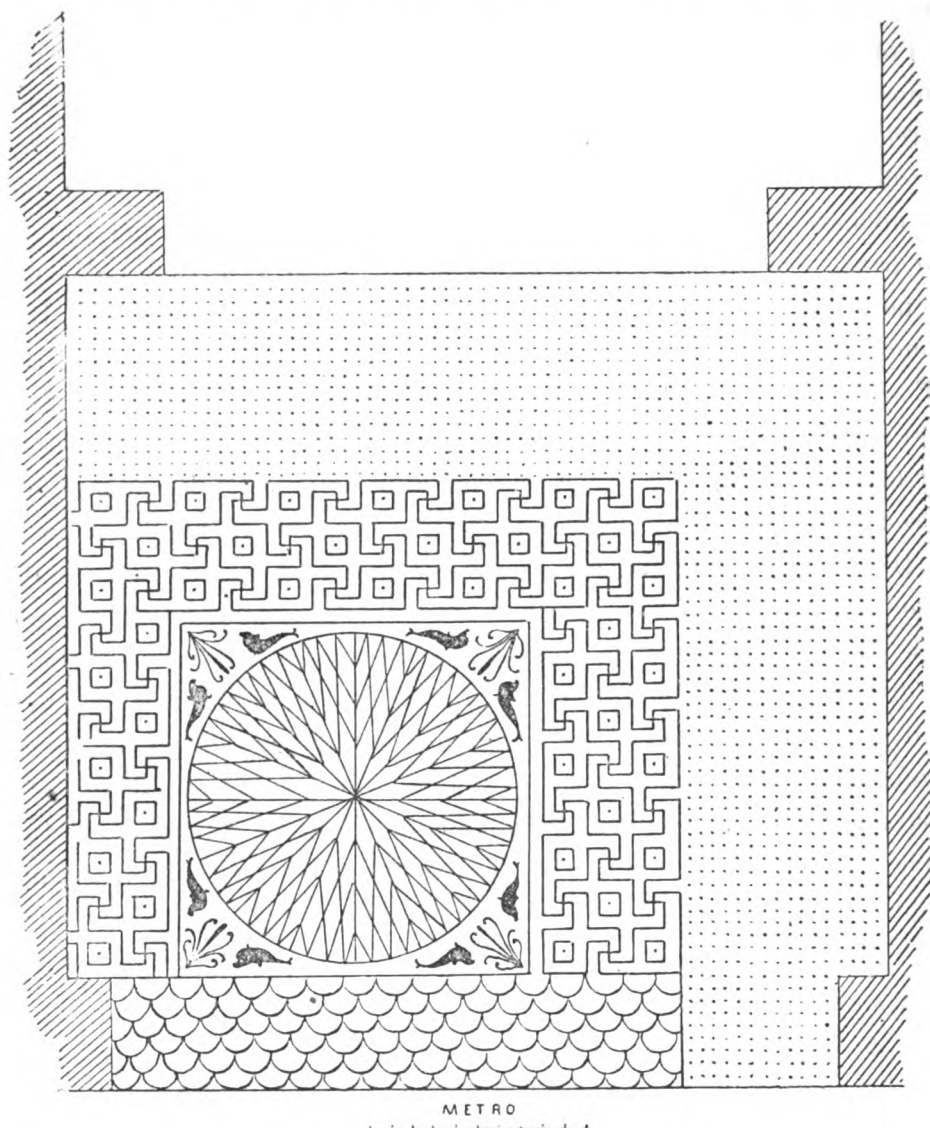
La situazione stessa del tablino, che formava il punto centrale della

casa romana, dividendola in due parti principali, l'atrio e il peristilio, favorisce egregiamente la congettura da me accettata, poichè corrisponde allo sviluppo progressivo della casa italica, cioè *atrium, alae, tablinum, peristylium*. E la mancanza del tablino in alcune case di Pompei, nelle quali dall'atrio si passa direttamente nel peristilio, dimostra che il tablino non era, come le *alae*, parte integrante dell'atrio, ma nacque col giardino. In case così fatte talora s'incontra che di fronte all'ingresso principale, non però in fondo all'atrio, posto normale del tablino, ma in fondo al peristilio apresi una stanza, che per le sue dimensioni e pel suo largo vano d'entrata può bene ritenersi per un *tablinum* (v., ad es., la casa n. 5 dell'Is. 7.ª, Regione VII).

È stato osservato [1]) che nei triclinii pompejani i posti dei *lecti* sono spesso indicati mediante il disegno del pavimento, vale a dire che un ornato circolare o rettangolare, di materiale talora anche diverso, contrassegna il posto della mensa, intorno alla quale i posti dei tre letti, poco logori, perchè protetti dai letti stessi, sono ornati in maniera alquanto trascurata e diversa da quella che si osserva nella parte anteriore della stanza. Ebbene una identica disposizione nel disegno del pavimento ricorre in alcuni tablini in Pompei, dei quali do qui sotto lo elenco [2]). Scelgo due esempj, che mi pajono assai calzanti. Nel tablino della casa di M. Lucrezio (Reg. IX, Is. 3.ª n. 5.ª), il pavimento di musaico ha nel mezzo un quadrato di marmi colorati, che misura m. 1,90 per lato, lasciando, su tre lati, m. 1,50 sino al piede della parete: la grandezza del tablino è di m. 5×4,50. Ora

[1]) Mau in *Bull. Ist.* 1880 p. 219.

[2]) Reg. V, Is. I n. 18 e 26.
» » » II casa *delle nozze d'argento*.
» VI, » XV, lato est n. 5 e 6.
» VII, » I » 40.
» » » II » 20.
» » » IV » 48, 57, 62.
» IX, » III » 5.
» » » V » 2.

noi sappiamo che i triclinii pompejani sono larghi per lo più da m. 3,60 a m. 3,70, e che i letti triclinari erano generalmente lunghi circa m. 2,40, larghi m. 1,20 [1]: dunque altro che comodo triclinio

dovette essere il tablino del decurione pompejano, cui faceva da sfondo un grazioso viridario coi suoi fiori, le sue statuette, la sua fontanina. Si potrebbe obbiettare che, nei tablini almeno, l'ornato rettan-

[1]) Mau in *Bull. Inst.* 1885 p. 70.

golare o circolare del pavimento sia un motivo puramente decorativo e che non abbia perciò quello scopo che si è riconosciuto avere esso nei triclinii. Contro questa obbiezione sta il secondo esempio, che si può riscontrare nella casa n. 2, Is. 5.ª, Reg. IX: il pavimento del tablino è di *opus signinum* e contiene un ornato circolare di pietruzze bianche, il quale però non è nel mezzo, ma è spostato verso il lato est della stanza, tanto da rasentar quasi il piede della parete, come nel disegno qui intercalato.

Se fosse un motivo ornamentale, non si capirebbe il perchè di tale spostamento; nè è da pensare a modificazioni posteriori subite dalla stanza, poichè da un attento esame delle fabbriche risulta che quel pavimento dovè nascere insieme con quella stanza. Non resta quindi che ammettere essere stato quel tablino un *biclinium*.

Ma dell'antico *tabulinum* Varroniano, eretto nel giardino, Pompei conserva non solo tracce nei tablini, ma anche un lontano ricordo nei viridarii delle sue abitazioni. Alludo ai frequenti triclinii di fabbrica costruiti nei giardini, e dei quali taluno è protetto da pergola sostenuta da piccole colonne.

In Roma e negli altri grandi centri, che si modellavano sulla capitale, la raffinatezza importata dal contatto con la civiltà greca, introducendo i *triclinia*, mutò la destinazione del tablino e ne fece un archivio domestico e un luogo di trattenimento. Ma nei piccoli centri, come in Pompei, non mancavano i conservatori del buon costume antico, i quali, pur disponendo di un triclinio per le solenni occasioni, preferivano d'imbandir la mensa quotidiana nel tablino. E a quel modo stesso che continuavano ad inumare i loro morti, mentre in Roma era in gran voga il costume della cremazione, così continuavano l'avita tradizione, che si riferiva a quell'affermazione dell'esistenza, che è il cibo quotidiano.

PARTE SECONDA

Vol. XIX. Parte II. **Memoria — N.° 1.**

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA MONETA ROMANA

DA AUGUSTO A DOMIZIANO.

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLE TORNATE DEI 9 APRILE, 14 E 21 MAGGIO 1895.

DA ETTORE GABRICI

CAPO I.

SOMMARIO. — Augusto nel 739 cede al Senato la coniazione del bronzo, continuando ad avere ingerenza in essa. Pregio dell' oricalco e del rame. Differenza fra gli assi e i dupondii di Augusto. L' alterazione dell' oricalco comincia con Tiberio e continua con Caligola e Claudio. Quest' ultimo riordina il sistema ponderale e per conseguenza anche il peso delle monete; ma il suo riordinamento dura poco. Bronzi di Nerone. Differenza di tipo fra il dupondio e l' asse. Critica alle opinioni del Borghesi e del Mommsen riguardanti gli assi di Nerone col segno di valore. Asse di oricalco e asse di rame. Frazioni dell' asse di Nerone e loro classificazione. Differenza di tipo fra il semis e il quadrans. Valore dell' oricalco quasi doppio di quello del rame. Critica all' opinione del Borghesi e del Cavedoni sulle frazioni dell' asse di Augusto, Caligola e Claudio. Sguardo alla monetazione di bronzo da Galba a Domiziano.

Augusto nell' anno 739=15 a. C. avocò a sè il diritto di coniar l' oro e l' argento e dette al Senato la facoltà di emettere le monete di bronzo. Per effetto di tale ripartizione i *tresviri monetales* di quell' anno poterono segnare i loro nomi soltanto sul bronzo, e così continuarono, fino a quando perdettero anche questo privilegio nell' anno 745=9 a. C., il quale segna il principio della vera monetazione imperiale. Quest' atto di Augusto che rappresenta un momento così importante per la storia della moneta romana e che non è certo il meno notevole fra quelli che segnano il passaggio in Roma dal regime repubblicano al regime imperiale, lo rileviamo per via indiretta dallo studio dei monumenti numismatici, non già dalle fonti letterarie. Discordi perciò sono le opinioni dei dotti, che potrei citare, se non deviassi dal cammino propostomi. Il mio scopo è quello di toccare alcune questioni molto controverse nel campo della numismatica imperiale, e dovendo entrare in argomen-

to, ho citato l' opinione del Mommsen 1) che mi pare la più accettata. Non è a credere però che l' imperatore, cedendo al Senato il diritto di coniare il bronzo, non esercitasse tuttavia la sua sorveglianza su quella coniazione. Una valida conferma ci è data non solo dalle iscrizioni, nelle quali il capo della zecca imperiale è detto *exactor auri argenti aeris* 2), ma più ancora dalla Numismatica stessa, a mio credere. Le numerose monete di bronzo riconiate dagli Augusti in memoria dei loro predecessori, dette *monete di restituzione*, portano sempre impresso sul rovescio il nome di colui il quale *restituit*, e similmente le contromarche ci ricordano il nome dell' imperatore che le fece segnare; il che dimostra che questi disponeva della coniazione del bronzo e che il Senato era ad essa preposto solo in quanto ne era stato da lui incaricato.

Nell' anno 739=15 a. C. fu ripresa in Roma la coniazione del bronzo che al tempo di Silla era stata soppressa. Furono coniati l' asse, il dupondio, il sesterzio, equivalente a quattro assi e del peso di un' oncia (gr. 27, 29). A questo riordinamento della moneta di bronzo va connessa una riforma di somma importanza, la quale vige in tutta l' epoca imperiale, fino a quando, per la crisi economica del III secolo, il bronzo acquista valore nominale. La riforma di cui parlo, accennata di sbieco soltanto da Plinio, benchè nota a quanti hanno studiato le monete dell' Impero, non è stata presa nella debita considerazione, e perciò alcuni punti di quella monetazione sono rimasti finora oscuri. Le parole di Plinio sono queste: [*Aes cordubense*] *a Liviano cadmeam maxime sorbet et orichalci bonitatem imitatur in sestertiis dupondiariisque, Cyprio suo assibus contentis* 3). Donde emerge che nell' Impero il sesterzio e il dupondio erano di oricalco, l' asse di rame puro. L' oricalco al tempo di Augusto non è che il rame in lega con lo zinco (in seguito fu aggiunto anche un po' di stagno) ha un colore giallognolo, quasi come l' oro, ed è lucentissimo. Per questa sua ultima qualità era molto apprezzato dagli antichi. Procopio dice che esso non era inferiore all' oro pel colore nè all' argento pel valore 4). Nell' editto di Diocleziano 5) si legge che l' operaio guadagnava sulla libbra di oricalco un quarto di paga più che sulla libbra di rame 6). Stante adunque il pregio che questo metallo aveva nell' antichità, è lecito ammettere che alterare l' oricalco dei sesterzii e dei dupondii valesse come alterare un metallo prezioso; così si spiega come questo metallo, non altrimenti che l' oro e l' argento, segua le vicende economiche dell' Impero e la sua alterazione sia indizio di strettezze finanziarie.

La testimonianza di Plinio è vera, verissima, come dimostreremo in seguito; però nello studio delle monete sorge una grave difficoltà. Il sesterzio, come il nominale massimo della moneta di bronzo, è riconoscibile ad occhio nudo, così pel modulo come pel peso,

1) MOMMSEN, *Histoire de la monnaie romaine*, t. III, p. 9.
2) GRUT. p. 74, 1; p. 1066, 5; p. 1070, 1. 3) PLIN. XXXIV, 2.
4) *De Aedif.* I, 2. 5) VII, 24 e 25.
6) Dalle analisi di bronzi imperiali, fatte dal Phillips e dal Göbel e riferite dal Mommsen (*Monn. Rom.* t. III p. 38) rileviamo che Augusto volle proprio migliorare la qualità di quel metallo, unendo in lega solo rame e zinco. Fin allora il bronzo repubblicano era una miscela di rame, stagno e piombo; dall' epoca dell' aes signatum, fino alla morte di Cesare il bronzo romano ha questa lega: da 5 a 8 % di stagno e da 16 a 29 % di piombo (*M. R.* t. I p. 204). Qui cade acconcio notare che la parola *bronzo*, con la quale si sogliono indicare i sesterzii, dupondii ed assi dell' Impero è inesatta, perchè da Augusto in poi i metalli usati per la coniazione delle monete furono l' oro, l' argento, l' oricalco e il rame puro. Ciò non pertanto io mi varrò della parola bronzo come termine generico, per indicare tanto l' oricalco quanto il rame puro, e con essa non intendo riferirmi al metallo che risulta dalla lega del rame con lo stagno.

ma è ben diverso quando si è al dupondio ed all'asse. Entrambe queste monete sono del medesimo modulo; l'unica differenza è quella del colore, essendo l'una di color giallognolo, proprio dell'oricalco, l'altra di colore rossastro, proprio del rame puro. Se non che neppure questa differenza è costante per due ragioni potissime: l'una, che col volger degli anni il pezzo metallico si è rivestito di una patina, per lo più verde, la quale c'impedisce di distinguere il colore del metallo, l'altra, che non sempre i dupondii sono di oricalco; assai spesso sono di pessima lega che si confonde col rame puro. Comunque sia la cosa, il certo è che finora non si è riconosciuto quali siano i dupondii, quali gli assi coniati da ciascun imperatore, e i numismatici si sono contentati della inetta divisione, per dirla col Borghesi, in bronzo grande, medio e piccolo.

La questione però non è tanto ardua quanto potrebbe parere a primo aspetto. I dupondii di certi imperatori si riconoscono alla testa radiata, gli assi alla testa laureata, il che è costante nella monetazione di Nerone e dei Flavii, quantunque per questi abbiasi a notare qualche eccezione. Ma come fare per i primi quattro imperatori, per Galba, per Vitellio? Se l'oricalco non fosse stato alterato notevolmente, come dicevo poc'anzi, la distinzione dei dupondii dagli assi potremmo farla con maggiore facilità, affidandoci al colore. Ciò non pertanto, senza dissimularmi le difficoltà di una tale ricerca, sono entrato da qualche tempo in questo arringo, con l'idea di scoprire quanto vi fosse di vero nelle parole di Plinio, e potendo disporre liberamente, per cortesia del Prof. Giulio De Petra, di un materiale scientifico assai considerevole, qual è quello della collezione Santangelo, di cui già da un anno attendo alla compilazione del catalogo, nonchè della ricchissima collezione del Medagliere di Napoli, sono arrivato a risultati che mi paiono soddisfacenti.

Cominciando dai bronzi d'Augusto, ho diviso i sesterzii da quelli che generalmente si chiamano medii bronzi, dei quali ho fatto una seconda classificazione, dividendoli alla meglio in medii bronzi di metallo rossastro ossia rame puro e medii bronzi di metallo giallognolo ossia oricalco. Ebbene, dopo questo lavoro paziente sono arrivato a scoprire che i pezzi di rame puro hanno la testa di Augusto al diritto e le due lettere S·C nel mezzo del rovescio, con intorno il nome dei suoi monetieri ovvero la leggenda PONTIF·MAXIM·TRIBVN·POT·XXXIII; i pezzi di metallo giallognolo hanno tutti nel diritto la corona di quercia con la scritta AVGVSTVS·TRIBVNIC·POTEST (in tre linee) e al rovescio le due lettere S·C nel mezzo, anche coi nomi dei monetieri. Il risultato di questa mia ricerca è tanto più convincente in quanto le due specie monetali hanno tipi diversi, ed io penso che la diversità di tipo poteva solo essa lasciar distinguere prontamente ad occhio il dupondio dall'asse, quando l'asse e il dupondio aventi lo stesso modulo si potevano facilmente confondere negli scambi quotidiani. Io intendo parlare di quella diversità esteriore che si mostra agli occhi di tutti e che sola fa distinguere talvolta una moneta dall'altra. Che se poi vogliamo trovare le vere differenze sostanziali fra il dupondio e l'asse dell'impero, basterà studiarne il peso e la qualità del metallo.

L'Eisenschmidt 1) limita il peso medio del dupondio a 16 gr. e quello dell'asse ad un peso oscillante fra i 12 e i 14 gr. Gli assi e i dupondii da me pesati nella Collezione Santangelo ammontano a parecchie centinaia ed ho constatato che l'asse supera poche volte, almeno in questo periodo del quale mi occupo, il peso di gr. 12,50 e il dupondio scende poche volte a questo peso, mantenendosi sempre fra i 13 e i 15 gr. L'oricalco di Augusto è di ottima lega che lo fa essere lucentissimo; un sesterzio col nome di C. Cassius Celer contiene, secondo l'analisi del Phillips, 82,26 di rame, 17,31 di zinco, 0,35 di ferro 2).

---

1) *De pond. et mens.* p. 29.

2) Mommsen, *M. R.* t. III p. 38.

Con Tiberio comincia l' alterazione di questo metallo. Quella lucentezza che tanto pregio gli accresce nei bronzi di Augusto si desidera in un gran numero di bronzi di questo imperatore. O fosse per istrettezze finanziarie o per frode del governo, il che sarà chiarito in seguito, tanto i sesterzii quanto i dupondii di Tiberio sono in minima parte di oricalco puro; un numero grande di essi è di rame misto ad una piccolissima porzione di stagno e zinco o è quasi addirittura di rame. Qui crescono le difficoltà della nostra ricerca, tanto più che spesso, per effetto dell' uso o per l' azione del tempo, lo strato superiore di oricalco scomparve, rimanendo scoperto il rame puro. È a deplorarsi che analisi quantitative dei bronzi imperiali non se ne siano fatte in abbondanza e che quelle del Phillips e del Göbel, riferite dal Mommsen, siano assai insignificanti 1). Tanto l' uno quanto l' altro analizzarono quei bronzi che spiccavano fra gli altri per la loro lucentezza; ma per formarsi un giudizio esatto occorrerebbe analizzare non meno di sei pezzi per ciascun imperatore, con la scorta di un esperto numismatico.

Quel che ho detto per i bronzi di Tiberio lo ripeto per quelli di Caligola, specialmente degli ultimi anni del suo impero, perchè nei primi anni è notevole un miglioramento nella lega, nel peso e un po' anche nella tecnica. Ad esempio, fra i sesterzii che hanno sul rovescio le tre immagini di Agrippina, Drusilla e Giulia vi sono alcuni esemplari di un' arte veramente bella. Le monete degli ultimi anni mostrano invece poca arte e metallo di lega scadente.

I cattivi effetti di questa frode dello Stato sotto Tiberio e Caligola incominciarono a manifestarsi con Claudio, il quale tentò di porvi un argine. Studiando la serie dei suoi bronzi ho notato che i sesterzii e i dupondii coniati nei primi anni del suo impero sono di peso giusto e di lega non dispregevole. Senza l' aiuto di nessun monumento, questo dovrebbe intendersi avvenuto non per legge, ma per quella consuetudine che i monetieri avevano di emettere sempre buone monete col novello imperatore. Per Claudio invece abbiamo i monumenti numismatici stessi i quali attestano che egli con una legge elevò il peso delle monete e forse tentò una riforma monetale, che non ebbe nessun buon successo. I monumenti sono certi piccoli bronzi, che più in là vedremo essere dei quadrantes, non già dei semis, come si è creduto finora, dei quali ecco la descrizione:

Dir. — TI · CLAVDIVS · CAESAR · AVG · Bilancia che è tenuta in equilibrio da una mano, sotto la quale si leggono le tre lettere P · N · R ·
Rov. — PON · M · TR · P · IMP · COS · DES · IT · (leggenda circolare) nel mezzo S · C 2).

Noi accettiamo la interpretazione delle sigle P · N · R ·, data dall'Eckhel, che concorda col simbolo della bilancia, e leggiamo con lui *pondus nummi restitutum*. Ecco come il quadrans descritto ci ricorda che negli ultimi mesi del 794=41 d. C. Claudio riformò il peso della moneta di bronzo, scaduto dopo la morte di Augusto. Quest' atto di Claudio è poi connesso ad un riordinamento generale dei pesi dell' impero, da lui tentato, come dimostra il Mancini a proposito di una lapide 3). Il tentativo di Claudio andò fallito; per qual-

1) Per Caligola e per Claudio non credo di poter accettare a rigor di termini il risultato delle analisi del Phillips e del Göbel, perchè scarse e fatte evidentemente su bronzi di buona lega, che non mancano durante l' impero di questi due.

2) Cohen [2] n. 71, 73.

3) *Illustraz. di epigrafi e bassorilievi romani*, negli Atti dell' Accad. Pontaniana, vol. XI, p. 1-17.

che anno ancora la monetazione del bronzo procedette regolarmente, ma poi decadde, come non era mai fino allora avvenuto. In mezzo a questa decadenza non è maraviglia che molte monete siano di fabbrica rozza , quasi barbara. Non credo di andare errato se dico che , profittando della inettitudine di quell' imperatore e della debolezza e del disordine del governo si sia tentato di coniar monete imperiali con le lettere S · C fuori di Roma.

Una riforma radicale pareva necessaria e questa non poteva tentarla un imperatore debole come Caligola o Claudio : la riordinazione della moneta di bronzo fu eseguita sotto Nerone. Si suol rimproverare a questo imperatore la riduzione del peso del denaro e dell'aureo, ma non mi consta che si sia mai parlato della sistemazione delle monete di bronzo a cui accenno. Due furono, a mio credere, le ragioni che lo indussero a tentarla : l' avvilimento nel quale era caduto l' oricalco; la necessità di dare al dupondio un segno che lo facesse distinguere a prima vista dall' asse. Con Augusto queste due monete si distinguevano facilmente , come ho detto di sopra ; ma ben presto non fu così sotto Tiberio , Caligola e Claudio : dupondii ed assi erano quasi la stessa cosa e per conseguenza si confondevano. La serie dei bronzi di Nerone è una delle più ordinate ed esatte che si conoscano. Fu abolito il pessimo uso invalso di coprir d' oricalco il rame nei dupondii e nei sesterzii , usando per questi una lega nella quale entravano rame , zinco e stagno a un dipresso nelle seguenti proporzioni: rame 81,07 ; zinco 17,81 ; stagno 1,05. Ad evitare scambii fra i medii bronzi fu impressa sui dupondii la testa radiata, sugli assi la testa laureata dell' imperatore. Un altro pregio dei bronzi di Nerone è la bella tecnica. Egli che era ammiratore dell'arte greca chiamò buoni artisti a lavorare i conii, cercandoli fors' anche nella Grecia , perchè alcuni sesterzii hanno la testa lavorata con molta maestria , il qual pregio quasi sempre si desidera sulle monete degl' imperatori.

Ma veniamo a studiare più da vicino la serie di Nerone. Di lui conosconsi sesterzii , dupondii , assi e frazioni dell' asse. Il sesterzio conserva il peso di gr. 27,29 che aveva sotto Augusto , il dupondio quello variante dai 13 ai 15 gr. , con la testa radiata , l' asse quello variante dai 9 ai 12 gr. 50 , con la testa laureata. Alcuni medii bronzi hanno nell' esergo del rovescio due lineette verticali, segno del dupondio 1), alcuni altri, di un modulo che sta fra i medii e i piccoli bronzi, ne hanno una sola, segno dell' asse 2). Sarebbe lecito domandare perchè non si trovi il segno di valore anche sui sesterzii. La risposta viene da sè , considerando che il segno di valore sulle monete di Nerone ha lo scopo di evitare che avvenissero scambii fra l' asse e il dupondio : il sesterzio non si poteva confondere con nessun' altra moneta, perciò non ne ha.

I bronzi con una sola lineetta nell' esergo sono stati oggetto di lunghe ricerche per i più grandi numismatici. Giova premettere che essi sono di oricalco ed hanno sul diritto la testa or laureata or radiata di Nerone e nel rovescio o la leggenda GENIO AVGVSTI col tipo del Genio di Nerone sacrificante presso un' ara , ovvero la leggenda PONTIF · MAX · TR · P · IMP · P · P col tipo di Nerone laureato che canta al suono della cetra. Nella categoria di queste monete vanno alcuni bronzi di Vespasiano e di Traiano dello stesso modulo e peso, ed , aggiungo io , dello stesso metallo , che hanno nel diritto la testa dell' imperatore , nel rovescio una corona di quercia con in mezzo le sigle S · C 3). Tanto le prime quanto le seconde hanno il peso medio di gr. 7,00 , peso di molto inferiore a quello degli assi ordinarii di 12 grammi ; eppure il segno di valore è troppo eloquente , per negare che sono degli assi. Il Borghesi non tenne conto della qualità del metallo , e

---

1) Cohen [2] n. 130; 326 - 329; 345-350. 2) Cohen [2] n. 105 - 108; 203.

3) Fiorelli, *Catal.* n. 6204 ; Cohen [2], *Trajan* n. 122-124.

non potendo supporre che fossero semis sia pel segno di valore che avevano, sia perchè il semis di Nerone ha un peso di gran lunga inferiore, argomentò che queste monete fossero i veri e soli assi dell'impero e che tutt'i medii bronzi fossero indistintamente dupondii 1). Così veniva ad asserire che soltanto Nerone e Traiano coniarono assi nell'epoca imperiale e che la testimonianza di Plinio era falsa. Il Mommsen critica quest'opinione del Borghesi senza però sostituirne un'altra. È probabile, dice, che Nerone e Traiano i quali alterarono la moneta, anzi il primo si arrogò il diritto di coniare il bronzo, abbiano fatto egualmente diminuire il peso e il modulo delle monete di bronzo 2). In tal modo il grande numismatico non solo non dissipa il dubbio, ma afferma cosa contraria al vero, per la ragione che i bronzi di Nerone sono di assai giusto peso.

La fitta nebbia che avvolge queste poche monete non potrà dissiparsi, se non si tien conto della qualità del metallo, alla quale nè il Borghesi nè il Mommsen nè alcun altro ha mai pensato. Notavo poc'anzi che esse sono di oricalco, di quello stesso metallo dei dupondii e sesterzii, che valeva assai più del rame. Plinio dice che l'asse dell'impero era di rame puro (*Cyprio suo assibus contentis*) e tutti gli assi sono di quel metallo. Ma con Nerone un picciol numero di assi fu coniato in oricalco, e propriamente quelli col Genio augusto e con la figura di lui nell'atto che dava pruova della sua abilità d'istrione, nella quale tanto bramava d'avere il primato. Le monetine in questione sono dunque assi, non però i soli assi nè dell'impero nè di Nerone. Accanto ad essi vi erano gli assi di rame puro, i quali non occorre studiare partitamente, essendo riconoscibili alla testa laureata. Nella serie di questi collocheremo alcuni bronzi dello stesso tipo delle monetine di cui ci occupiamo e quindi maggiori di modulo e di peso 3); i quali bronzi, molto rari, hanno anch'essi talvolta il segno di valore che il Cohen credette di dover attribuire ad errore del monetiere 4). Dunque al tempo di Nerone furono coniati gli assi di oricalco accanto agli assi di rame puro, e quelli dovettero avere, come metallo più raro, un peso minore di questi; gli uni pesavano in media 7 grammi, gli altri 12 grammi.

Giacchè siamo a parlare di Nerone, qui, più che altrove, trova il suo posto una questione ben più grave, la questione dei così detti piccoli bronzi o frazioni dell'asse. Quali frazioni dell'asse furono battute nell'impero? Il Borghesi risponde che il semis trovasi da Augusto ad Antonino Pio e che il quadrans, almeno col nome degl'imperatori, non fu più coniato dopo Traiano 5). Il Cavedoni non si diparte da quel che afferma il Borghesi 6). Il Mommsen enumerando le specie monetali coniate nell'impero, dopo aver citato il semis, dice che probabilmente fu coniato anche il quadrans 7), e in una nota riferendo due passi, uno di Plutarco l'altro di Gaio, i quali attestano l'esistenza del quadrans, dice che non

---

1) Trascrivo le parole del Borghesi (ap. CAVEDONI, *Numismatica biblica*, p. 132). « Conviene per altro concedere, che l'Asse dopo la caduta della libertà fu poco in uso nella zecca di Roma; ed io non ve lo trovo stampato innanzi Nerone (ECKHEL, T. VI, p. 282, a cui però si ha da aggiungere l'altro tipo con Roma sedente e l'epigrafe PONTIF · MAX... etc.); il quale imperatore, perchè forse dopo tanto tempo poteva parere una novità, vi fè segnare il valore monetale Ī, aggiungendo contemporaneamente, per distinguerlo, la nota ĪĪ al Dupondio. Non lo incontro dipoi se non sotto Traiano col rovescio di un S · C entro una corona di lauro e la leggenda attorno DAC · PARTHICO · P · M · TR · P · XX · COS · VI · P · P. Quello che io conservo è del modulo 6 secondo il Mionnet, e quantunque bello, stenta a toccare i sette grammi ».

2) *M. R.* t. III, p. 40 e 41 n. 2.

3) COHEN [2] n. 191.

4) COHEN [2], *Introduzione*, p. XV.

5) BORGHESI, ap. CAVEDONI, *Numism. bibl.*, p. 134-136.

6) CAVEDONI, *Numism. bibl.*, l. c.

7) *M. R.* t. III, p. 35.

sono decisivi e se ne sbriga 1). Difatti leggendoli accuratamente mi sono convinto che questi due passi sono così indeterminati, da non potersi punto riferire all'epoca imperiale più che all' epoca repubblicana; anzi quello di Gaio riguarda certamente questa.

Io qui mi domando: trattandosi di una questione la quale riguarda monumenti che abbondano nei nostri Musei, perchè arzigogolare sulle testimonianze classiche? Facciamoci sul terreno dell' esperienza, interroghiamo e confrontiamo tra loro le monete, le quali, come ci hanno risposto pei dupondii e per gli assi, così potranno risponderci egualmente per le frazioni dell'asse. Il punto di partenza sia la serie monetale di Nerone, come quella che è la più perfetta nel primo secolo dell' impero. In essa trovo una lunga serie di frazioni dell' asse che io così dispongo in ordine di peso, di metallo e di modulo:

I piccoli bronzi di *oricalco*, pesanti gr. 4,47; 4,15; 3,93; 3,91; 3,55;....... 3,17 ecc.
II » » » » » 2,58; 2,12 ecc.
III » » di *rame puro* pesanti gr. 6,13; 6,08; 5,47; 4,86 ecc.
IV » » » » » 3,22; 3,06; 3,00; 2,70 ecc.

Queste quattro categorie di frazioni si possono suddividere in due: la prima e seconda comprende monetine di oricalco, la terza e quarta monetine di rame puro.

La differenza di metallo è una qualità da non trascurarsi, specialmente quando essa ci ha menato sulla via di riconoscere gli assi di oricalco. Io dico che non può essere casuale la concordanza costante del tipo e del metallo in certe monete.

Le prime due serie di frazioni, che sono in oricalco, le metto in rapporto con l' asse di oricalco, pesante gr. 7,00, col dupondio e col sesterzio; le due ultime le metto in rapporto con la moneta di rame puro, cioè con l' asse pesante gr. 12. Per conseguenza le monetine di gr. 4,47; 4,15; 3,93; 3,91... del numero I e quelle di gr. 2,58; 2,12 ecc. del numero II rappresentano altrettante *metà* e *quarte parti* dell' asse di gr. 7,00, talvolta un poco eccedenti, talaltra un po' scarse, e chiameremo *semis* le prime, *quadranti* le seconde. I segni del valore impressi su talune di esse, vengono a confermare mirabilmente il risultato di questa ricerca. La S che sta sul rovescio delle monetine dal tipo della tavola dei giuochi è l' iniziale della parola semis, nella quale interpretazione tutti convengono; ma io son lieto di avere scoperto che le monetine appartenenti alla serie dei pesi più piccoli hanno

1) Il passo di Plutarco fu addotto dal Borghesi (ap. CAVED. *Num. bibl.* p. 135), come prova dell' esistenza del quadrans nell' Impero. Il Mommsen negando giustamente ogn' importanza a questo passo, perchè troppo vago, dice che se ne potrebbe addurre un altro di Gajo; in verità, io non vi leggo niente che si possa riferire all' epoca imperiale. Trascrivo l' uno e l' altro per maggiore chiarezza. — PLUT. *Cic.* XXIX: Κατεμαρτύρουν δὲ τοῦ Κλωδίου πολλοὶ τῶν καλῶν κἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐπιορκίας, ῥαδιουργίας, ὄχλων δεκασμούς, φθορὰς γυναικῶν. Λεύκουλλος δὲ καὶ θεραπαινίδας παρεῖχεν, ὡς συγγένοιτο τῇ νεωτάτῃ τῶν ἀδελφῶν ὁ Κλώδιος ὅτε Λευκούλλῳ συνῴκει. Πολλὴ δ' ἦν δόξα καὶ ταῖς ἄλλαις δυσὶν ἀδελφαῖς πλησιάζειν τὸν Κλώδιον, ὧν Τερτίαν μὲν Μάρκιος Ῥῆξ, Κλωδίαν δὲ Μέτελλος ὁ Κέλερ εἶχεν, ἣν Κουαδρανταρίαν ἐκάλουν, ὅτι τῶν ἐραστῶν τις αὐτῇ χαλκοῦς ἐμβαλὼν εἰς βαλάντιον ὡς ἀργύριον εἰσέπεμψε· τὸ δὲ λεπτότατον τοῦ χαλκοῦ νομίσματος κουαδράντην ἐκάλουν. — GAI, *Inst.* I, 122: Ideo autem aes et libra adhibetur, quia olim aereis tantum nummis utebantur, et erant asses dupundii, semisses, quadrantes, nec ullus aureus vel argenteus nummus in usu erat, sicut ex lege XII tabularum intellegere possumus; eorumque nummorum vis et potestas non in numero erat sed in pondere ——— asses librales erant et dupundii ———; unde etiam dupundius dictus est quasi duo pondo, quod nomen adhuc in usu retinetur. semisses quoque et quadrantes pro rata scilicet portione ad pondus examinati erant.

nel rovescio tre globetti .•., segno evidente del quadrans, e di poter affermare sicuramente che esse sono dei quadranti 1).

Veniamo alle monetine dei numeri III e IV. Sono tutte di metallo rosso e dovremo metterle in relazione con gli assi di metallo rosso, pesanti gr. 12,00. Allora sarà facile scorgere che quelle del numero III sono dei *semis* perchè pesano in media grammi 6, proprio la metà del peso degli assi di rame puro; quelle del numero IV sono dei *quadranti*, perchè pesano proprio la quarta parte della stessa moneta.

La presente ricerca ci permette poi di fare le due considerazioni seguenti:

a) che durante l'impero di Nerone l'asse, il semis, il quadrans furono battuti in oricalco e in rame;

b) che non ostante i semis e i quadranti avessero un piccolo divario di peso e di modulo, pure si potevano distinguere facilmente ad occhio nudo, avendo gli uni sempre la testa dell'imperatore impressa, gli altri no 2).

Compendiando ciò che si è detto sulle monete di Nerone, possiamo dividere i bronzi dell'impero, da Nerone in poi, nelle due seguenti categorie, in base alla differenza di metallo:

Monete di oricalco				Monete di rame			
sesterzio	pesante	gr.	27,29		»		
dupondio	»	»	13,645		»		
asse	»	»	7,00	*asse*	pesante	gr.	12,00
semis	»	»	3,41	*semis*	»	»	6,00
quadrans	»	»	1,70	*quadrans*	»	»	3,00

Onde risulta che l'oricalco aveva un valore quasi doppio del rame puro, come per altro ha già osservato il Mommsen 3).

Risaliamo ora ai primi quattro imperatori e studiamo le loro frazioni dell'asse.

Per Augusto noteremo che vi ha una sola serie di frazioni, tutte di metallo rosso e oscillanti tra' grammi 3,50 e 2,50, le quali hanno i nomi degli ultimi monetieri di Augusto e tipi diversi 4).

Tiberio non coniò frazioni dell'asse 5).

---

1) Vedi in fine della memoria, dov'è l'elenco dei dupondii, assi e frazioni dell'asse.

2) Profittando di questa differenza apparente fra il semis e il quadrans, io credo che negli ultimi anni dell'impero di Nerone non si sia badato nella zecca a mantenere la differenza del metallo fra i quadranti di oricalco e quelli di rame, e credo che siano stati coniati quasi tutti in rame. A favorire questo abuso si aggiungeva la poca quantità di metallo richiesto per questi nominali piccoli, la quale faceva sì che la differenza di valore fra il quadrans di oricalco e quello di rame fosse minima. Ond'è che alcuni quadranti di Nerone, in rame, pesano gr. 1, 90 e anche meno, mentre dovrebbero pesare, in verità, un poco dippiù.

3) *M. R.* t. III, p. 47.

4) Cohen [2], *Oct. Aug.* n. 338, 339, 340, 352.

5) Il Cohen descrive tre piccoli bronzi di Tiberio dal tipo e dalla tecnica dei semis di Nerone sul rovescio, uno dei quali ha la leggenda CER · QUINQ · ROM · CON ·. Egli è del parere che siano stati coniati al tempo di Nerone, usando pel diritto vecchi conii delle monete di Tiberio. Che quei bronzi siano dell'età di Nerone, non lo metto in dubbio, e se tutto mancasse, il rovescio del n. 1 non li può far ritenere dell'epoca di Tiberio, non avendo mai Tiberio fatto

Con Caligola ricompaiono, tutte di un unico tipo e di metallo rosso 1), pesanti come quelle dei monetieri d' Augusto.

Lo stesso è a ripetersi per quelle di Claudio innanzi descritte 2).

Dietro l'autorità del Borghesi e del Cavedoni 3) si è da tutti ritenuto che le frazioni dell' asse di Augusto, Caligola e Claudio fossero dei semis, e siccome frazioni di peso più piccolo che si riferiscano all'età di quei tre imperatori non ve n' ha, si deve inferire che il quadrans non fu coniato prima di Nerone. Come arrivasse il Borghesi a formarsi questa opinione, non so. Il Cavedoni accettando l' opinione del primo, cerca di confermarla col confronto delle monete giudaiche; ma chi ben consideri quel che egli dice, potrà coglierlo in contradizione. Il semis è poco ricordato dagli scrittori 4); non è così pel quadrans, il quale anzi è mentovato due volte negli Evangeli 5) e parecchie volte dagli scrittori profani. Il Cavedoni prendendo a base del ragionamento i due passi biblici che sono riferibili all' età di Augusto e di Tiberio, sostiene che certe monetine giudaiche allora in corso, equivalessero al semis, altre al quadrans imperiale. Ma come può egli stabilire confronto di sorta, se altrove ha detto che il quadrans non fu battuto sotto Augusto? Come mai S. Marco poteva paragonare il λεπτόν ebraico con una moneta che non era in corso nell' impero? È più ragionevole, stante che le parole del Vangelo sono troppo esplicite e che il semis non è quasi mai citato dagli scrittori dell'epoca imperiale, è più ragionevole ravvisare nelle monetine di Augusto, e quindi di Caligola e Claudio, dei quadranti, non già dei semis. Contentiamoci per ora di questa ipotesi, che subito verrà dimostrata in varii modi. Secondo il Borghesi e il Cavedoni le frazioni dell' asse dei monetieri d' Augusto sono l' ottava parte del nuovo sesterzio di rame, vale a dire che otto di esse, formanti il peso di gr. 25 o poco più, equivarrebbero ai gr. 27,29 del sesterzio di oricalco; il che non si può ammettere dopo aver constatato che l'oricalco aveva un valore doppio del rame. Un' altra pruova la trarremo infine dal confronto con le monete di Nerone. A quale delle quattro serie dei piccoli bronzi di Nerone ascriveremo le frazioni dell'asse che stiamo studiando? Io non esito a metterle accanto a quelli del numero IV e ritenerle dei quadranti, come aventi lo stesso peso e la stessa qualità di metallo.

Il riordinamento apportato in generale alle monete di bronzo nell'età di Nerone 6) se-

---

celebrare giuochi quinquennali; ma che la testa di Tiberio sia stata impressa con conii di Tiberio, questo non lo credo a nessun costo, perchè piccoli bronzi di Tiberio non se ne conoscono. (Cohen [2] *Tib.* n. 1, 7, 11).

1) Cohen [2], *Calig.*, n. 5-8. 2) Cohen [2], *Claud.*, n. 70-75.

3) Borghesi, *Istit. di corrisp. arch.*, *Bullett.* 1845 p. 153. Caved., *Numism. bibl.* p. 72.

4) Borghesi, ap. Caved., *Numism. bibl.*, p. 134.

5) S. Marco XII, 42 dice che la vedova pose nel gazofilacio λεπτὰ δύο, ὅ ἐστι κοδράντης (duo minuta, quod est quadrans). S. Matt. V, 26: ἔσχατον κοδράντην.

6) Tale riordinamento ha un ben largo significato, perchè abbraccia da una parte la introduzione di un nuovo nominale, qual è il *semis*, nella serie del bronzo, dall'altra il miglioramento della lega dell' oricalco. L' asse d' oricalco poi, come specie monetale non era nuovo nella monetazione romana; ma nuovo certamente in quanto l' asse che era stato sempre di rame, con Nerone fu coniato anche in oricalco. L' Accademia Reale accolse la mia preghiera di far analizzare uno di questi assi d' oricalco e proprio quello che ha il tipo di Nerone citaredo, del quale do la descrizione:

Dir. — NERO CLAVD CAESAR AVG GERMANI Testa di Nerone radiata a d.

Rov. — PONTIF MAXIM TR P IMP P P Nerone in piedi a d., laureato e in abito muliebre, accompagnando il suo canto alla lira; ai lati S C, nell' esergo I.

L' analisi quantitativa fatta dal prof. Agostino Oglialoro ha dato i risultati seguenti che con-

gna il principio di una monetazione regolare che dura fin oltre i Flavii. In questa non comprendo evidentemente le monete di Galba e Vitellio, non ostante siano esatte quanto al peso; la brevità del governo di questi due imperatori, che durarono pochi mesi a capo dello Stato, non permise loro una regolare emissione di monete. I dupondii non hanno mai la loro testa radiata, ma sempre laureata, come sulle altre monete.

Fra' successori di Nerone quelli che meglio si attennero all' ordinamento di lui furono i Flavii. I dupondii di Vespasiano hanno sempre la testa radiata dell' imperatore, compresi quelli coniati dai suoi figli, lui vivente, con la loro immagine 1). I piccoli bronzi dei Flavii sono molto rari, ma rispondono, per peso e metallo, a quelli di Nerone. Se non che Domiziano pare che abbia introdotto una lieve modificazione al tipo del Semis, il quale non ha sempre nel diritto l' immagine dell' Imperatore, ma spesso anche quella di qualche divinità.

CAPO II.

SOMMARIO. — Sesterzii di Caligola mancanti delle sigle S · C. Alla morte di Claudio il Senato usurpa, per parecchi anni, il diritto di coniar l' oro e l' argento. Dupondii di Vespasiano privi delle sigle S · C. Significato della formula EX · S · C.

Nel principio del capitolo precedente abbiamo osservato che il bronzo dell' impero veniva emesso dal Senato, l' oro e l' argento dall' imperatore direttamente. In questo capitolo terremo parola di alcune eccezioni alla regola generale, che fanno qua e là capolino, e di esse alcune trovano la loro spiegazione, altre devonsi attribuire all'arbitrio. Per verità fino a quando si trattasse di bronzo coniato dall' imperatore senza il segno dell' autorità del Senato, ciò non dovrebbe sorprendere gran fatto, perchè non dobbiamo dimenticare che la coniazione delle monete è stata sempre una prerogativa dell' autorità suprema in ogni stato, e l' imperatore coniando il bronzo non commetteva un abuso vero e proprio, ma non faceva che usare di un diritto da lui ceduto. Abuso è, a mio credere, quello del Senato che talvolta coniò l' oro e l' argento.

Durante l' impero di Augusto e di Tiberio non fu mai commesso un simile atto illegale nè da parte del principe nè tampoco del Senato; lo constatiamo la prima volta durante l' impero di Caligola, di cui si conosce qualche sesterzio mancante della formula S · C 2). Fu dunque l' imperatore il primo a dare il cattivo esempio, e se questo suo atto non provocò nessuna reazione sotto di lui nè sotto Claudio, alla morte di quest' ultimo va notato un fatto di supremo interesse che parmi sia sfuggito a quanti si sono occupati finora di numismatica

---

fermano le mie argomentazioni. Riferisco le parole del dotto professore: « La moneta pesava gr. 7,5. Dall' analisi qualitativa risultò costituita da rame e zinco in massima parte, con piccole quantità di ferro. Il rame fu dosato precipitandolo allo stato di solfuro e calcinando questo in corrente d' idrogeno; il ferro allo stato di sesquiossido; lo zinco fu calcolato per differenza. I risultati ottenuti condussero alla seguente composizione:

Rame	per cento.	82,28
Zinco	»	17,31
Ferro	»	0,41

1) Una piccola eccezione la fanno certi dupondii di Vespasiano, in oricalco, con la testa laureata. Fra quelli di Domiziano ve ne ha qualcuno che soffre la stessa eccezione.

2) COHEN [2], *Calig.* n. 1, 2, 3.

imperiale. Morto Claudio, la coniazione dell' argento e dell' oro passò d' un tratto nelle mani del Senato che la tenne per circa un decennio (807-816=54-63 d. C.). Non conosciamo denari o aurei di questo breve periodo che non siano contrassegnati dalle lettere EX · S · C. Prime a esser coniate furon le monete di oro e argento dalla leggenda DIVVS · CLAVDIVS · AVGVSTVS e dal solito tipo del *carpentum* tirato da quattro cavalli 1). Se il Senato si fosse limitato a coniare queste sole monete, non farebbe maraviglia, perchè un caso simile avvenne dopo la morte di Vespasiano, durante l' impero di Tito 2). È lecito supporre che il Senato in quelle due circostanze deliberasse, d' accordo col novello imperatore, di coniare poche monete d' argento e d' oro in memoria del suo predecessore. Dopo la morte di Claudio pare che il Senato abbia fatto ricorso a questo pretesto, per arrogarsi un diritto non suo. Alle monete di quel tipo ne seguirono subito altre con la testa del giovanetto Nerone e il busto di Agrippina, l' uno di fronte all' altra 3); poi mano mano seguirono i tipi, tanto comuni nella serie di Nerone, della corona d'alloro, di Cerere, di Marte, di Roma, i quali arrivano fino all'anno 816=63 d. C. 4). Allora il giovane imperatore, della cui giovanile età il Senato aveva fino a quel tempo abusato, per sottrargli una prerogativa tanto speciale, divenuto adulto, rivendicò a sè un' altra volta il diritto di quella monetazione, vietando al Senato di più usarne, e deve intendersi per una reazione di Nerone l' aver egli coniato alla sua volta alcuni bronzi senza il segno dell' autorità senatoria 5).

Alcuni bronzi di Vespasiano degli anni 827-829=74-76 d. C., che hanno la testa sua o del figlio Tito e al rovescio un caduceo fra due corni d' abbondanza, non hanno il S · C 6). Questa emissione di bronzi più che per un abuso io ritengo che sia stata fatta col beneplacito del Senato, e le ragioni sono varie. Essi hanno la testa laureata e sono di oricalco. In una monetazione così ordinata come quella di Vespasiano, nella quale i medii bronzi di oricalco hanno quasi tutti la testa radiata, questi bronzi formerebbero una singolare eccezione. Ma appunto il coincidere di queste due circostanze, cioè della testa laureata e della mancanza del S · C ci deve fare accorti che qui trattasi di una speciale emissione, con la quale Vespasiano volle affermare la sua nomina di « censor » insieme col figlio Tito, e perciò quei bronzi li stimo dei dupondii, non ostante abbiano la testa laureata 7).

Nel passare in rassegna i denari e gli aurei emessi con l' autorità del Senato, ha tratto la mia attenzione la formula costante EX · S · C 8). Questa diversità la potremo spiegare solo ammettendo che le sigle S · C del bronzo imperiale non accennino ad una speciale deliberazione del Senato ogni qualvolta la zecca coniava nuove monete di bronzo con tipi nuovi, ma esse non facevano che richiamare il Senatus-consulto dell' età d' Augusto,

---

1) COHEN ², *Claud.* n. 31.

2) ID., *Vespas.* n. 143-148.

3) ID., *Agrippine et Néron* n. 3, 4, 6, 7.

4) ID., *Néron* n. 204-234.

5) ID., *Néron* n. 7-12; 24-26; 72; 75 ecc.

6) COHEN ², *Vespas.* n. 376-378; *Tite* n. 155, 325-327.

7) Il loro peso poi conferma la mia opinione, perchè corrisponde al peso dei dupondii. A questi medii bronzi bisogna aggiungerne alcuni dell'anno 826=73 d. C. che hanno la testa laur. di Domiziano Cesare e lo stesso rovescio di questi. Sono anch' essi dupondii, di oricalco. (COH., *Domit.* n. 96, 97).

8) Costituiscono una eccezione un denaro e un aureo coniati dopo la morte di Vespasiano; essi hanno soltanto S · C (COHEN, *Vespas.* num. 496, 497). Il Fiorelli erroneamente vi legge EX · S · C (*Cat.* n. 6882-83).

in virtù del quale il Senato poteva emettere le monete di bronzo 1). Occorreva però una deliberazione speciale per ogni emissione straordinaria, la quale non fosse prevista dal Senatus-consulto dell' epoca augustea, e come segno di questa speciale deliberazione usavasi d' imprimere la formula EX · S · C 2). Egual significato essa ha su tutti quei sesterzii imperiali con al rovescio la corona di quercia e la leggenda EX · S · C · OB · CIVES · SERVATOS nel mezzo.

CAPO III.

SOMMARIO. — Le prospere condizioni finanziarie dell' impero permisero ad Augusto di emettere buone monete di bronzo. Disaccordo tra le finanze dello stato e il decadimento dell' oricalco sotto Tiberio. Cause della cattiva lega metallica sotto Caligola e Claudio. Nerone sperpera i tesori dello Stato e fonde un gran numero di sesterzii e dupondii coniati dai suoi predecessori. Strettezze dell' erario pubblico sotto Galba e Vespasiano, i quali tuttavia emisero buone monete. Condizioni economiche sotto Tito e Domiziano.

A meglio chiarire quanto si è detto finora sulle vicende della moneta imperiale di bronzo fino a Domiziano, gioverà dare un fuggevole sguardo alle condizioni economiche sotto ciascun imperatore, dalle quali non si può fare astrazione, trattandosi di moneta, la rappresentante dei valori in un' epoca, nella quale dipendeva dalla volontà dell' imperatore o del Senato alterare la lega metallica, sempre che le finanze dello Stato si trovassero in basso. È cosa notevole nella numismatica imperiale una riduzione continua del peso dei tre metalli e un' alterazione della lega. Si è studiata la lega dell' oro e dell' argento, resta a studiare quella dell' oricalco. Le ricerche del Phillips e del Göbel sono ben poca cosa. E il Mommsen non pensava certo al brusco avvilimento dell' oricalco nella serie monetale di Tiberio, Caligola e Claudio, quando disse che la moneta di bronzo restò fino a un certo punto estranea alle crisi dell' argento 3).

Le condizioni finanziarie di Roma dopo la battaglia di Azio erano assai prosperose; ivi affluirono i tesori d' Alessandria e fu tanta l' abbondanza di oro gettata in circolazione per tutta l' Italia, che l' interesse del danaro decrebbe di due terzi e il valore delle terre raddoppiò 4). Profittando di questa ricchezza nazionale, Augusto impose nuove tasse, stabilì il diritto dell' uno per cento sopra tutte le vendite all' incanto (*centesima rerum venalium* 5), quello del quattro per cento sulle vendite degli schiavi (*quinta et vicesima venalium mancipiorum*) 6), e sei anni dopo Cr. stabilì l' imposta del ventesimo sull' eredità (*lex vicesima hereditatum*) 7), creando nuove sorgenti di ricchezza allo Stato, che introitava, secondo i calcoli più probabili, dai tre ai quattrocento milioni all'anno. A questa floridezza rispondono le immense largizioni di Augusto, enumerate nel *Monumentum Ancyranum*. Basti dire che nel suo undecimo consolato distribuì alla plebe dodici volte del grano comprato a proprie spese e in ogni avvenimento importante della vita sua fece distribuzioni di danaro che ascesero fino a 400 sesterzii per cittadino romano. Tralascio tutte le grandi costruzioni da lui fatte fare, le largizioni ai coloni, ai soldati, le quali fanno fede della ricchezza dello Stato e conchiudo che in tali condizioni le monete di Augusto non po-

---

1) Cfr. Mancini, *La legge Vipsania dell' anno* DCCXXXIII, nel *Giornale degli Scavi di Pompei*, N. S. vol. II, p. 177 e seg.

2) Cfr. Borghesi, *Oeuvr.* t. I, p. 240.

3) Mommsen, *M. R.* t. III, p. 48.

4) Suet., *Div. Aug.* 41.

5) Tac., *Ann.* I, 78.

6) Dio Cass. 55, 31; Tac. *Ann.* XIII, 31.

7) Gaius, c. 3, § 125 e § 162.

tevano non essere perfette quanto al metallo e al peso. L'oro e l'argento sono puri come al tempo della repubblica, l'oricalco è di buona lega 1).

L'avvilimento in cui cadde questo metallo con Tiberio è cosa tanto strana e contraria alle condizioni economiche d'allora, che è quasi impossibile a spiegare. Facciamoci pertanto a scrutarne la causa. Guerre strepitose durante il suo impero la Storia non ne ricorda. Tolta la sollevazione delle legioni della Pannonia e del Reno e la spedizione di Germanico contro i Parti, nulla richiese sacrifizii allo Stato, pei quali questo potesse rimanere estenuato. Si potrebbe supporre che le pubbliche calamità, a cui l'imperatore rimediò più volte, avessero cagionato uno squilibrio; ma questa ipotesi non va, perchè d'altra parte leggiamo in Suetonio 2) che Tiberio riuscì a fare una economia di 4 o 500 milioni di lire. Economicamente adunque non possiamo spiegarci nulla. Nella qual condizione di cose, ricorrendo ad una congettura, io penso che questo disordine nella monetazione di bronzo dovè avvenire in particolar modo dopo la ritirata del vecchio imperatore a Capri (779=26 d. C.). Passarono dieci anni dopo il suo allontanamento da Roma, nei quali, per quanta fosse l'attività di lui, sempre un po' di disordine regnava nell'impero, e può essere accaduto che il Senato, senza controllo immediato dell'imperatore, profittasse dell'assenza di costui per alterare la moneta di bronzo.

Dopo l'esempio di Tiberio non mi sorprende quel che avvenne nei pochi anni di Caligola. Con un demente a capo dell'impero, il quale faceva oggi quel che domani disfaceva, è ragionevole supporre che il Senato facesse ogn'illecito tentativo e abusasse dei suoi poteri. Per Caligola poi si aggiungeva un'altra grave cagione, lo sciupo dei tesori dello Stato in isciocche distribuzioni, in feste e giuochi d'ogni sorta. In men di un anno consumò un tesoro infinito e il disordine nelle amministrazioni era giunto a tal punto, che alla morte di lui non vi era grano nella città bastevole per più di sette od otto giorni 3).

Lo stesso avvenne a un dipresso con Claudio. Quel che con Caligola fu effetto di demenza, con Claudio fu effetto di debolezza. Il suo impero ebbe buoni principii ma pessima fine: buoni principii, perchè egli ebbe buona volontà di rendersi veramente utile allo stato; pessima fine, perchè gli mancò quella forza di carattere necessaria in chi opera. Appena salito al trono nell'anno 794=41 d. C. mostrò tale energia di governo, che se l'avesse conservata, avrebbe fatto non picciol bene allo Stato. Riordinò i pesi in tutto l'impero e riordinò anche quelli delle monete, scaduti sotto Tiberio e Caligola. Ma la debolezza del suo carattere, il suo poco partecipare al governo, perchè circondato e consigliato da donne, tutto questo lo trasse alla rovina. Non fu uno di quegl'imperatori che s'imposero al Senato stesso, come vedremo avverrà con Nerone, si lasciò guadagnare la mano e il suo governo iniziato bene finì male. Nel suo impero non sono segnalati fatti economici che ci possano far formare neppure un lontano concetto dello stato delle finanze. ma certo non potè essere diverso da quello degli altri che lo evevano precorso. Caligola sprecò, Claudio invece non sprecò ma spese bene. Il suo principato non mancò nè di gloria militare nè di gloria politica. Conquistò la Bretagna, ridusse a provincie la Tracia, la Licia, la Giudea, elargì grandi somme, costruì l'acquedotto che costò 55 milioni e 500,000 sesterzii 4). Tutto questo è segno di floridezza; ebbene i dupondii e sesterzii, due anni dopo la riforma dei pesi, sono di nuovo decaduti, la lega è pessima, la tecnica è rozza. Di ciò non è colpevole lui ma il Senato.

---

1) Cfr. Lenormant, *La monn. dans l'antiq.*, t. III, p. 28.
2) Suet. *Calig.*, 37.
3) Joseph., *Antiq. Jud.* XIX, 4; Dio, LX.
4) Plin. XXXVI, 24.

Con Nerone l' aspetto delle cose è mutato. Tiberio, Caligola e Claudio accanto all' oricalco di cattiva lega fecero circolare oro e argento puro, Nerone presenta il caso contrario; non solo altera la lega dell' argento, ma anche riduce il peso dei denari e degli aurei, laddove la sua monetazione di bronzo è delle più perfette. Studiamo quali erano le condizioni finanziarie dell' impero al tempo suo.

Gli anni del suo governo trascorsero in continue liberalità e spese capricciose. Suetonio e Tacito ne sono quasi i testimoni. Per la venuta di Tiridate spese ogni giorno 20,000 scudi e gli donò più di cento milioni di sesterzii quando partì 1). Le distribuzioni fatte al popolo nell'anno 813=60 d. C. furono straordinarie. Così andavasi esaurendo il tesoro, e già nell' 815=62 d. C. si lagnava di essere obbligato a dare tutti gli anni 60 milioni di sesterzii alla repubblica, per venire in aiuto dell' erario esaurito 2). Ma il disavanzo comincia dopo l' anno 817=64 d. C., ossia dopo l' incendio di Roma. La *domus aurea* gli costò immensi tesori 3). Grave compito perciò è quello di spiegare due fatti diametralmente opposti durante il governo di Nerone, la riduzione del peso del denaro e dell' aureo da una parte, la giustezza della monetazione di bronzo dall' altra. Io me li spiego. La prosperità dell' impero sotto Nerone era tutt' apparente, passeggera. Ne risentiranno le conseguenze Galba e Vespasiano che si ebbero la taccia di avari e spilorci. Nerone consumò tutt' i tesori raccolti a Roma dal provvido Augusto, dall' interessato Tiberio, e quando non ebbe più dove metter mano in Italia, passò alle province, non pagò i soldati, sospese le gratificazioni ai veterani 4). In una società costituita come la romana, e con un principe scialacquatore come Nerone, non poteva avvenire diversamente. La produzione cessata, perchè quasi nullo il lavoro, moderate le imposte, crescenti di giorno in giorno le spese per l' esercito, per la corte, per la popolazione, tale era lo stato dell' impero romano 5). Le spese stragrandi del pazzo imperatore mi paiono le spese di chi, consapevole di dover andare in rovina, accelera la propria caduta. Così fece anche per le monete. Fuse un gran numero di sesterzii e dupondii di Augusto particolarmente, i quali erano di buona lega e li riconiò con la propria immagine 6). Di Tiberio ne fuse ben pochi, così pure di Caligola e di Claudio. In tal modo possiamo renderci ragione della buona qualità dell' oricalco, lucentissimo in quasi tutte le monete di Nerone.

Quanto deplorevoli fossero le condizioni dell' erario nell' anno 821=68 d. C., è lecito argomentarlo dai primi atti di Galba, appena giunse a Roma. Revocò le liberalità fatte da Nerone che ascendevano a 540 milioni di lire 7), incaricando cinquanta cavalieri di accettarne la restituzione in tutto l' impero e di lasciare al restitutore soltanto un decimo di quel che aveva posseduto 8). Negò ai pretoriani il donativum promesso loro da Ninfidio, donativo che raggiungeva la somma di 3 o 400 milioni di lire, le quali avrebbe dovuto prelevare dalla pubblica imposta 9). Questa severa economia lo rese odioso al popolo romano, male avvezzo con Nerone. A malgrado di questi sforzi per rialzare il credito dello Stato, la monetazione di Galba non è delle più perfette; la grande quantità di sesterzii e dupondii non è tutta di buona lega. Lo stesso si riscontra nelle monete di Vitellio. Del resto giova sorvo-

---

1) Suet., *Nero* 30: In Tiridatem, quod vix credibile videatur, octingena nummum milia diurna erogavit abeuntique super sestertium milies contulit.

2) Tac. *Ann.* XV, 18.

3) Suet., *Nero* 31.

4) Suet., *Nero*, 32; Dio, LXII, 18.

5) Duruy, *Hist. Rom.* t. IV, p. 62.

6) Mancini, *Illustraz. di due epigr. ined. delle Terme di Diocleziano ecc.* negli Atti dell' Accad. Pontan. vol. XI, p. 11.

7) Tac., *Hist.* I, 20.

8) Suet., *Galba* 15; Tac., *Hist.* I, 20 (dice che furono trenta).

9) Plut., *Galba* 2.

lare su questo breve periodo di anarchia seguito alla morte di Nerone, il qual periodo apportò come legittima conseguenza il disordine nelle finanze.

Galba non ebbe il tempo di rimetterle; tale compito era riserbato al vecchio Vespasiano che per la sua prudenza e saviezza può paragonarsi ad Augusto. Compì una serie di atti intesi ad accrescere le entrate dello Stato: ristabilì le imposte abolite sotto Galba, ne creò di nuove ed aumentò quelle delle province, molte terre e persone che per frode erano esenti da imposte le costrinse a pagarle 1). Coteste straordinarie imposizioni gli procurarono la taccia di avaro, dalla quale cerca di scagionarlo Suetonio, dicendo: *Sunt contra qui opinentur, ad manubias et rapinas necessitate compulsum summa aerarii fiscique inopia; de qua testificatus sit initio statim principatus, professus quadringenties millies opus esse, ut res p. stare posset. Quod et veri similius videtur, quando et male partis optime usus est* 2). Comunque sia, egli battè la stessa via di Nerone per riguardo alla monetazione di bronzo, nella quale nulla esce dalle regole da quello stabilite.

Se i figli avessero continuato l' opera del padre, la monetazione loro sarebbe andata bene; ma pur troppo avvenne quel che abbiamo notato dopo Augusto. Vespasiano aveva lasciato ai figli un tesoro ben nutrito, Tito lo cominciò a dissipare con le prodigalità, Domiziano gli diè fondo con le spese enormi delle costruzioni e spettacoli, soprattutto per l'aumento del soldo ai soldati, che accrebbe le spese annuali di un 50 milioni 3). Lo studio delle monete di Domiziano avvalora quello che si è detto.

CAPO IV.

SOMMARIO. — Opinione del Mahudel, del De Saulcy e del Borghesi sulle contromarche. Opinione del Mancini. Elenco delle contromarche. Contromarche impresse da Augusto e da Tiberio sulle monete di Lione. Contromarche impresse da Claudio e loro significato. Interpretazione delle contromarche di Nerone. Contromarche di Galba, Ottone, Vespasiano.

Non intendo parlare di quei segni che vediamo impressi in incavo sopra un gran numero di denari della Repubblica e dei primi imperatori. Il Borghesi e recentemente il Milani hanno dimostrato che quei segni trovano la loro ragion di essere nelle successive riduzioni che ebbe a subire più volte la moneta d' argento; per le quali le monete già in corso, pur essendo consumate dall' uso, raggiungevano tuttavia il peso dei nuovi denari messi in circolazione. Escluderò parimente da questa ricerca i denari con la sigla IMP·VESP·, studiati dal Borghesi e dal Bahrfeldt 4) e la limiterò allo studio di *quelle sigle impresse, per ordine dell' Imperatore, su molte monete di zecca romana o provinciale che già da qualche tempo circolavano all' epoca di tale impressione.* Queste sigle, comunemente dette contromarche, consistono per lo più nelle iniziali del nome di quegl' imperatori che le fecero segnare per ragioni diverse. L' importanza loro non isfuggì alle indagini dei grandi numismatici, quali l' Eckhel e il Borghesi, i quali però trascurarono di prenderle seriamente in esame. Eppure io credo che esse siano degne di particolare considerazione, perchè tutte ci attestano l' intervento dell' imperatore nella monetazione di bronzo e alcune sono manifesto segno di riforme monetali richieste, in certi tempi, dalle condizioni economiche dell' Impero.

---

1) SUET., *Vespas.* 16. 2) SUET. *Vespas.* 16.
3) SUET., *Domiz.* 7. Cfr. DURUY, t. IV, p. 209.
4) *Zeitschr. f. Num.* a. 1876 p. 354; 1877 p. 279.

Il Mahudel 1) suppone che la presenza delle contromarche sui bronzi imperiali derivi da tre diverse cagioni, cioè:

a) o dalla necessità di accrescerne il valore in circostanze difficili;

b) o dalla nomina di un nuovo imperatore;

c) o dall' idea di rinfrescare la memoria di un morto imperatore, nel qual caso se ne segnava il nome sulle monete da lui coniate.

Il De Saulcy 2), che più d' ogni altro studiò questo argomento, ne riduce le cause a due:

a) avveniva, egli dice, che l' esercito romano, trovandosi fuori di Roma, avesse penuria di danaro e in tal caso l' *imperator* poteva, con una contromarca, accrescere il valore del pezzo metallico;

b) che le legioni fuori di Roma acclamassero un nuovo imperatore, il cui nome si segnava sulle monete in corso.

Queste due ipotesi non bastano a spiegare l' origine di tutte le contromarche e la prima è insussistente.

Il Borghesi 3) applicando al bronzo i risultati delle sue ricerche sulle contromarche dell' argento, sospettò che le contromarche del bronzo indicassero il peso esatto del pezzo metallico, non ostante fosse un po' consumato. Ma certo uscì dal vero, e con lui il Milani 4), quando soggiunse: « E mi conferma in questo parere la contromarca PRO, o PROB, ch' è una delle più comuni, e che mi pare evidente non poter significare se non PRO*bavit*, o PROB*atus*. Trovasi essa ora sola, ora accompagnata con un' altra portante il nome di colui che PROB*avit*: onde si ha, per esempio, IMP · AVG · PRO, CAES · PROB, TI · AV · PROB ·, ecc. ». Non si può negare che su certe monete le contromarche arrivino fino al numero di quattro, ma non sono dello stesso imperatore, ed io dimostrerò come le contromarche IMP; AVG; CAES · non abbiano che fare con le altre PRO e PROB.

Il Mancini, movendo dalla ipotesi del Borghesi, cercò di stabilire la cronologia delle contromarche, attribuendole parte a Claudio parte a Nerone. In conchiusione egli dice che i due imperatori, Claudio e Nerone, segnarono tutte quelle contromarche che vediamo sulle monete di bronzo, le quali, benchè consumate, pure erano di peso giusto.

Prima che io entri in argomento, credo necessario stabilire il punto di partenza della mia ricerca, cioè indicare quali siano le contromarche e quali nomi d' imperatori esse ci mettano sott'occhio. Eccone l'elenco: CAE, AVG, IMP, IMP · AVG, TIB, TIB · IMP, TIB · C, TIB · AVG, TI · AV, PRO, PROB, NCAPR, BON, IMP · GAL, IMP · OTHO, IMP · VES.

Le prime otto sigle ricorrono quasi esclusivamente sopra una serie di monete che non uscirono dalla zecca di Roma, ma da quella di Lugdunum. Sappiamo che, quando Augusto ebbe riordinato le tre provincie della Gallia, fu istituita a Lugdunum una zecca destinata a coniare certe monete, aventi una circolazione limitata alle sole tre Gallie 5). Esse sono riconoscibili all' ara e alla leggenda ROM · ET AVG: ara e leggenda che ricordano il monumento eretto in onore di Roma e d'Augusto al confluente dell'Arar (Saône) e del Rodano, nella Gallia Lugdunensis. Questa zecca locale continuò a coniare, sotto Tiberio, Caligola, Claudio e Nerone, i detti bronzi del peso e del modulo dei bronzi romani; ma non essen-

---

1) *Acad. des Inscr. et belles Lettres*, Hist et mém. t. XIV p. 132.

2) *Les contremarques monétaires à l' époque du haut Empire*, nella *Rev. Numism.* anno 1869-70, p. 300-315; 385-402 (questa memoria rimase incompleta).

3) *Oeuvr.* I, Dec. III, osserv. VIII.

4) *Museo ital. di antich. class.*, vol. II. p. 309.

5) MOMMSEN *M. R.* t. III p. 268 e seg.

do monete dello Stato, tant'è vero ch'eran prive della formula S · C, non potevano circolare fuori della Gallia. Fu allora che Augusto e Tiberio, per dar loro corso in tutto l'impero, ordinarono che avessero il contrassegno del loro nome.

Queste contromarche, ripeto, si riscontrano generalmente su monete della zecca di Lugdunum, raramente sopra alcuni assi di Augusto e di Agrippa. Ho potuto però constatare che questi ultimi sono di pessima fabbrica e non esito a dire che sono addirittura di fabbrica barbara o falsificazioni antiche. Tale è il caso degli assi di Agrippa. Quanto a quelli dei monetieri di Augusto, in generale si osserva una tecnica rozza e non è strano che Augusto stesso, e poi Tiberio, abbiano fatto segnare il loro nome su molte di quelle monete, il cui peso non rispondeva a quello degli altri assi, perchè avessero corso nell'impero.

Contromarche di Caligola non se ne conoscono.

A Claudio sono state riferite le contromarche TIB · AVG e TIB · IMP che io credo siano di Tiberio certamente, per la ragione che non si trovano mai sopra monete posteriori all'anno 37.

Di Claudio è senza dubbio la contromarca TI · AV; ed io dico che questi scrisse in tal modo il suo prenome, come del resto è proprio della epigrafia romana, per non confonderlo con quello di Tiberio che è abbreviato sempre in TIB.

A differenza di quelle d'Augusto e di Tiberio, la contromarca di Claudio trovasi quasi esclusivamente su bronzi di Claudio 1). La spiegazione sarà dunque ben altra. Ed è veramente strano il pensare che un imperatore abbia segnato una contromarca sulle proprie monete. La parola contromarca ci dà l'idea di un segno messo per modificare il valore della moneta o per garantirla, e si suppone che questo si faccia con le monete di altri. Per Claudio ci dobbiamo ricordare che egli, appena salito al trono, nell'anno 41 d. C., *restituit pondus nummorum*, come provano i piccoli bronzi suoi, più volte finora citati; e ci dobbiamo ricordare ancora che questo suo tentativo andò in gran parte fallito, per la debolezza del suo carattere, non ostante avesse fermezza di propositi. I suoi sesterzii e dupondii dell'anno 41 d. C. e del 42 sono abbastanza buoni per la lega e pel peso, ma poi decaddero sì per l'una come per l'altro, fino a diventare stranamente rozzi e di peso scadente. Or bene questa decadenza della monetazione ci spiega la contromarca di Claudio. Negli ultimi anni del suo impero egli ordinò che si facesse una revisione dei bronzi e si segnassero con una contromarca i sesterzii (giacchè di dupondii e molto meno assi con contromarca io non ne conosco) coniati al suo tempo, che forse il popolo romano si rifiutava di accettare negli scambi quotidiani.

La contromarca di Claudio non ha lo stesso significato di quelle d'Augusto e di Tiberio; ma essa non è la sola che gli appartenga; un'altra, forse più frequente ancora, è quella che si legge PRO o PROB. Il Borghesi la interpretò felicemente per « probavit », ma ebbe il torto di confonderla con le contromarche di Augusto e Tiberio. Il Mancini l'attribuisce a Nerone, per analogia dell'altra contromarca NCAPR. Il nostro Medagliere ci offre, a vero dire, un materiale abbondante per istudiare le contromarche di Claudio; per la qual cosa, esaminando con attenzione la sigla PRO o PROB, ho notato:

---

1) Trovo inoltre le contromarche TI · AV, TI · CA sopra alcuni assi di Agrippa. Per la ragione addotta non possono ascriversi a Tiberio. La seconda di queste la trovo anche, della identica tecnica e grandezza, sur un asse di Caligola, il che conferma la mia attribuzione a Claudio. Alcuni assi di Caligola e di Germanico hanno una contromarca che si legge TIB CA IMP. Questa e le altre di sopra le ritengo segnate da Claudio nei primi anni del suo impero, a tempo della riforma dei pesi.

a) che essa per tecnica e grandezza somiglia moltissimo all'altra TI · AV ·,

b) che trovasi solamente sulle monete di Claudio,

e ne traggo la conseguenza che non può appartenere ad altri imperatori, se non a Claudio. A chi si ostinasse a crederla di Nerone, domanderei che mi spiegasse, perchè mai questa ricorra soltanto sui sesterzii di Claudio, laddove la contromarca di Nerone NCAPR leggesi non solo sui sesterzii, ma anche sui dupondii di tutt' i primi imperatori.

Nerone adoperò una sola contromarca, NCAPR che il Borghesi lesse *Nero Caesar Augustus probavit* 1). Ricorre di frequente sui bronzi di Tiberio, Druso, Caligola, Antonia, Claudio, Agrippina ecc., sempre della stessa grandezza e tecnica. Se Claudio riformò solo la propria monetazione, Nerone dovette apportare una innovazione vera e propria, ed infatti abbiamo altrove osservato che la moneta di bronzo di Nerone è la più perfetta. Non si può sconvenire che da Augusto a Nerone la coniazione del bronzo fu sempre un po' trascurata: il dupondio non si sapeva distinguerlo dall' asse, se non pel colore, ed essendo stato alterato l' oricalco sotto Tiberio, Caligola e Claudio, l' uno e l' altro si confondevano. A Nerone spetta il merito di aver creato una distinzione fra queste due monete, di aver coniato per la prima volta il *semis*, di aver emesso monete di giusto peso. Non è merito suo però l' aver adoperato per i dupondii e per i sesterzii una buona qualità di oricalco; questo metallo lo trasse fondendo un numero stragrande di sesterzii e dupondii d'Augusto che, a differenza degli assi, sono relativamente molto scarsi in tutte le pubbliche e private collezioni. A quest' opera di distruzione andaron soggette anche quelle monete di Tiberio, Caligola, Claudio, che eran di buona lega. E quelle di cattiva lega? È chiaro che non le fuse; ma siccome erano in grande numero e venivano rifiutate, con tutta probabilità, negli scambi, ricorse alla contromarca che tutti conoscono. Qual ne sarà dunque il significato? Facciamoci ad interpretare il senso della parola *probavit* usata nelle contromarche da Claudio e da Nerone.

Il verbo *probare* ha il significato fondamentale di *sperimentare, provare rispetto alla bontà materiale, riconoscere come buono;* in un significato più largo esprime *garantire, assicurare*. Se si prendesse nel primo significato, l' imperatore avrebbe allora espresso, con questa contromarca, che egli aveva provato se la moneta fosse di giusto peso e di buona lega. Quanto al peso, tale spiegazione potrebb' essere accettata, perchè, quantunque il Milani osservi trovarsi le contromarche su monete molto consumate, pure la consumazione potrebb'essere avvenuta in seguito alla garanzia ottenuta dallo Stato, nell'atto che veniva contrassegnata. Ma quanto alla lega, il verbo *probo*, se significasse sperimentare, non avrebbe nessun significato, perchè quasi tutte le monete con contromarca sono di lega non buona; quindi bisogna prendere questo verbo nel senso di *garantire*. Claudio e Nerone adunque garantirono quelle monete, non ostante avessero un valore minore di quello che rappresentavano. E che il *probavit* si riferisca non soltanto al peso, ma anche alla lega metallica, lo prova il fatto che la contromarca NCAPR non si trova mai sugli assi, *ma sempre o sui dupondii o sui sesterzii*; e sì che di assi più o meno scarsi ve n'ha a dovizia sotto i primi imperatori fino a Nerone.

Compendiando ora diremo, che le contromarche di Augusto e di Tiberio hanno soltanto lo scopo di dar corso in tutto l' impero alle monete della zecca di Lione; quelle di Claudio si riferiscono solo alle monete di lui che negli ultimi anni del suo impero erano state alterate di molto; quelle di Nerone si estendono a tutte le monete fino allora coniate, allo scopo di garantirle, affinchè avessero corso, non ostante la lega e il peso non fossero esatti.

Resterebbe a far parola delle ultime tre contromarche IMP · GAL; IMP · OTHO; IMP ·

1) Borghesi, *Oeuvr.* Dec. III, osserv. VIII.

VES, le quali si leggono solamente su monete di Nerone e richiedono una spiegazione differente da quelle finora accennate. Esse formarono argomento di un prezioso scritto del De Saulcy 1), nel quale questi dimostra che furono impresse dalle legioni della Siria, nell'anno dopo la morte di Nerone, perchè andasse perduta la memoria dell'imperatore parricida e si divulgassero i nomi dei tre imperatori da esse successivamente acclamati, Galba, Ottone e Vespasiano.

CAPO V.

SOMMARIO. — Quante qualità di rame i Greci distinguessero. Passo di Strabone. Significato dell'espress. *aes album* presso Plinio. Felici indagini del Rossignol, intese a dimostrare come i Greci ed i Romani si servissero del minerale detto *calamina*. I Romani dell'impero adoperavano forse la calamina, senza conoscere lo zinco che da essa si estrae. Pregio che questo metallo aveva nell'antichità. *Aes Cyprium* dell'Impero.

Nel rifarmi da capo a rileggere questo mio scritto, ponderando una per una tutte le mie argomentazioni, ho potuto meglio notare che esse si fondano sul principio che « l'oricalco avesse nell'antichità una prevalenza sul rame puro ». Sopra questo punto non ho creduto d'insistere prima, contentandomi di citare i passi di Plinio e di Polluce e l'editto di Diocleziano, i quali ci mettono al sicuro da ogni sospetto. Ma ora m'accorgo che non è del tutto inutile spendere qualche parola per istudiare di questo metallo, l'oricalco, donde gli antichi lo estraessero, se lo conoscessero allo stato puro o fosse un prodotto dell'industria, qual ne fosse il pregio. E qui vedo aprirmisi il campo ad una ben intricata ricerca, nella quale si sono provati non pochi cultori di scienze ed archeologi ad un tempo, quali il Savot, il Soumaise, il Bochart, il Kircher, il Launay, il Beckmann, il Rossignol, il Lenz ed altri.

Il compito che io mi propongo è molto più limitato di quello dei mentovati autori, le cui indagini risalgono fino ai tempi omerici e si perdono in un'antichità remotissima. Limiterò la mia breve ricerca all'epoca dell'impero romano, proponendomi di rispondere ai tre seguenti quesiti:

a) se la differenza che io stabilisco tra l'oricalco ed il rame esista in fatto o quello che i romani chiamavano oricalco non sia in sostanza che una qualità speciale di rame, di color più o meno chiaro;

b) questo metallo chiaro era estratto dalle miniere ovvero un prodotto artificiale?

c) dato che l'oricalco fosse un prodotto dell'industria, possiamo affermare con sicurezza che nell'impero romano avesse maggior pregio del rame puro?

Alla prima domanda si risponde subito, pensando alle due espressioni dei greci χαλκὸς ἐρυθρός e χαλκὸς λευκός, con le quali solevano accennare a due differenti qualità di rame 2). La spiegazione poi la troviamo nelle seguenti parole di un grammatico greco: ὀρείχαλκος, τὸ λευκὸν χάλκωμα 3). Se dunque il χαλκὸς λευκός è l'oricalco, perchè di colore giallognolo, il χαλκὸς ἐρυθρός sarà senza dubbio il rame puro che è rossastro. E che tale differenza la facessero anche i Romani, Plinio lo attesta, parlando più volte dell'*aes album* che è la traduzione letterale del χαλκὸς λευκός e che ora sappiamo essere l'oricalco 4).

Ma a quale metallo intendevano alludere i greci e i romani con questo rame bianco

---

1) *Rev. Arch.* N. S. t. XIX, p. 415-427.

2) DIOSCOR. Περὶ ὕλης ἰατρικῆς, V, c. 189; THEOPHR. *De Odor.* t. I p. 757 (ed. Schneid.).

3) PEDIAS. ad *Scut. Hercul.*, 122.

4) PLIN. *Nat. Hist.*, XVI, 22; XXXIV, 26 et passim.

od oricalco? Un passo di Strabone ci mette sulle tracce di riconoscerlo. *Nei pressi di Andira,* egli dice, *si trova un minerale che sottoposto a una temperatura diventa ferro, calcinato nel forno con una certa terra distilla del falso argento, combinato col rame diventa ciò che si chiama lega di rame, che alcuni chiamano oricalco* 1).

Il Rossignol studiando il passo di Strabone alla stregua delle sue conoscenze scientifiche, dimostra che questo minerale è proprio quello conosciuto in Mineralogia col nome di *calamina* o *cadmia fossile,* dalla quale si ricava lo zinco e che unita col rame dà, mediante il processo della *cementazione,* quel metallo tanto comune che chiamiamo ottone. Trascrivo qui appresso le parole, con le quali egli commenta il passo del geografo: « Quelle est cette pierre merveilleuse, qui produisait de si surprenants effets, qui engendrait le fer, le zinc et transformait le cuivre en laiton? C'est la pierre calaminaire ou la mine de zinc. Disons d'abord que la matière appelée par les Grecs ψευδάργυρος, est, selon toute vraisemblance, notre zinc. Tel qu'on l'obtient par la fusion, le zinc est une substance dure, sans être cassante, d'un blanc assez brillant, et que l'antiquité a pu désigner convenablement sous le nom de *faux argent.* Ce métal est grand ami du fer, et il se trouve très-souvent avec lui. Dans la plupart des mines de fer, il s'en rencontre en plus ou moins grande quantité; cependant alors sa presence ne se révèle qu'à la suie des fourneaux. Comme il est extremement volatil, il se sublime aisément sous l'action du feu vif qu'on emploie pour réduire le minerai du fer, et il s'attache sous une forme concrète aux parois des cheminées des fonderies. C'est cet enduit qu'on appelle *la cadmie des fourneaux,* et qui pulvérisée et fondue avec le cuivre rouge, le transforme en cuivre jaune ou laiton. Le procédé se nomme *cémentation.* Mais le zinc a aussi sa mine ou plutôt ses mines propres dont on l'extrait en vapeur ou en fusion; ce sont la calamine, qu'on appelle encore *cadmie fossile,* et la blende; or, ces deux mines contiennent toujours du fer avec le zinc, et la blende, en plus grande quantité que l'autre. Viola donc une pierre qui réunit déjà deux conditions de celle d'Andira, puisqu'elle contient du fer et du zinc ou du faux argent; poursuivons. Nous venons de dire que le laiton ou cuivre jaune s'obtient par la cémentation de la *cadmie des fourneaux,* ou concrétion du zinc sublimé; on le produit encore en alliant le zinc fondu avec le cuivre rouge. Mais le plus beau et le meilleur tout à la fois, c'est celui que donne la cémentation de la mine même du zinc, cémentation qui consiste à réduire en poudre la pierre calaminaire, à la mêler avec une égale quantité de poudre de charbon un peu humectée, et à recouvrir de ce mélange les lames de cuivre rouge, qu'on met ensuite au fourneau. Voilà donc la troisième condition remplie, puisque la même pierre, s'adjoignant le cuivre, le transforme en laiton » 2).

Se la dimostrazione del Rossignol lascia ancora un dubbio sul nome e la qualità del minerale, di cui Strabone accenna solo gli effetti, questo dubbio si dilegua col seguente passo di Festo che così definisce la cadmia fossile o calamina: *cadmea, terra quae in aes conicitur ut fiat orichalcum* 3). Dunque gli antichi, almeno nell'età imperiale, sapevano produrre artificialmente l'oricalco e si servivano del minerale detto *calamina,* senza conoscere, a quanto sembra, lo zinco.

Questa considerazione, nella quale concordano i chimici e mineralogisti moderni, ci

---

1) Strab. XIII p. 610. Ἔστι δὲ λίθος περὶ τὰ Ἄνδειρα, ὃς καιόμενος σίδηρος γίνεται. εἶτα μετὰ γῆς τινος καμινευθεὶς ἀποστάζει ψευδάργυρον, ἣ προςλαβοῦσα χαλκὸν, τὸ καλούμενον γίνεται κρᾶμα, ὅ τινες ὀρείχαλκον καλοῦσι· Per l'interpretazione esatta di questo passo, che è quella data di sopra, cfr. Rossignol, *Du métal que les anciens appelaient orichalque,* p. 244-251.

2) Rossignol, o. c., p. 251-253.

3) Fest. s. v. Cadmea.

porge occasione di rispondere al terzo quesito che dianzi proponevo. L' oricalco doveva esser tenuto in pregio più che non sia oggi l' ottone, perchè lo zinco era poco o nulla diffuso e passava per un prodotto minerale molto raro, tanto che lo chiamavano falso argento. Su questo punto poi non è necessario fermarci, avendo noi innanzi addotto le testimonianze relative di Plinio e Polluce, i quali parlano della prevalenza dell' oricalco sul rame puro, quasi nella proporzione di 1 a 2.

Lascio ad altri il compito di ricercare se siano degni di fede i passi degli antichi scrittori relativi a una qualità di oricalco che si estraeva dalle miniere, come a dire l' *aes cordubense*, di cui parla Plinio; a me basta aver dimostrato che i Romani dell' impero conoscevano la lega del rame e della calamina per fare l'oricalco od ottone. Ed anche quando si arrivasse a dimostrare che l' oricalco sia un metallo che trovasi allo stato naturale, nessuno oserebbe certo affermare che l' oricalco dei sesterzii e dei dupondii sia quale veniva estratto dalle miniere, giacchè, per quanto abbondanti potessero essere stati i prodotti di queste, non avrebbero mai fornito sufficiente metallo per coniare tanti milioni di sesterzii, circolanti nell' orbe romano. Chi ha pratica della monetazione imperiale, non può ammettere ciò per un'altra ragione. Il colore dell'oricalco varia, non dico da imperatore a imperatore ma, quel che è più, da sesterzio a sesterzio, da dupondio a dupondio dello stesso imperatore. Monete sicuramente coniate nel medesimo anno presentano le più svariate gradazioni nel colore dell' oricalco; or questo potrebbe verificarsi, se l' oricalco fosse stato un prodotto naturale? Le gradazioni nel colore dipendono dalla maggiore o minore qualità della calamina che entrava in lega col bronzo.

La scarsità di sesterzii e dupondii color d' oro, ossia di buona lega, dimostra come lo zinco, se pur lo conoscevano allo stato puro, fosse un metallo non comune e quindi costoso; così è anche chiaro che le variazioni dell'oricalco nell' impero romano andavano connesse alle condizioni economiche. Il rame puro, che abbiamo visto essere il metallo degli assi, avea poco valore nell' età di Augusto, perchè abbondante. Nel 57 a C. avendo i Romani occupato Cipro, spiegarono tale attività nel lavorare in quelle mine, che di là mandavano rame in tutto l' impero, fornendo così una delle maggiori entrate allo Stato. Possiamo formarcene un' idea da ciò che dice lo storico Josephus. Egli ricorda che Erode offrì ad Augusto la somma di trecento talenti, dei quali l' imperatore si servì per far celebrare dei giuochi e offrire delle largizioni al popolo, e che Augusto gli cedette in cambio la metà dei prodotti ricavati dalle miniere di rame dell' isola di Cipro, dandogli facoltà di far lavorare in esse per conto suo fino a che non si fosse estinto il debito 1). D' allora in poi il bronzo di Cipro ebbe il predominio sugli altri e fu quasi generalmente usato, e se prima era chiamato *aes Cyprium*, col volgere degli anni fu chiamato soltanto *Cyprium* 2).

Questa qualità di bronzo usavasi per gli assi, come attesta Plinio.

---

1) *Antiq. Iud.* XVI, 4, 5.

2) Plinio che parla spesso del rame, specie nel libro XXXIV, usa a volte *Cyprium* ed *aes Cyprium*, ma più spesso *Cyprium*.

ELENCO

dei dupondii, assi e frazioni dell' asse da Augusto fino a Domiziano.

Comprendo bene che, per dare un elenco completo dei dupondii ed assi, sarebbe occorso un esame dei monumenti numismatici più largo e maturo di quello che io abbia fatto. I due medaglieri di Napoli e di Santangelo hanno offerto materia alle mie indagini, non punto scarsa veramente, ma neppure completa. Perciò non sempre ho avuto sott' occhi la moneta che nel Cohen trovasi descritta sotto la denominazione vaga di *medio bronzo*, e, nel dubbio, mi sono talvolta astenuto dal descriverla.

In questo lavoro di distinzione mi hanno guidato certe leggi che sono andato scoprendo e confermando a poco a poco. Ho già detto che Augusto ha un unico tipo per i dupondii, un unico tipo per gli assi: così la sua classificazione è bell' e fatta. Aggiungerò che i dupondii di Tiberio si distinguono dagli assi (e questa doveva essere l'unica differenza che ne regolava il corso nell' impero), in quanto gli uni hanno *il busto di qualche divinità*, gli altri la *testa di Tiberio*. La stessa differenza, a un dipresso, dura con Caligola e Claudio; se non troviamo il busto di qualche divinità sui dupondii, vi troviamo certamente rappresentazioni diverse, non mai la testa dell' imperatore 1) che ricorre costantemente sugli assi.

Ma queste differenze accidentali se potettero bastare con uno, con due, con tre imperatori, non potettero perdurare a lungo, perchè doveva crescere la difficoltà di tale distinzione col crescere delle specie monetali in corso. Ond' è che Nerone introdusse una differenza costante che durò per tutto l' Impero, salvo alcune eccezioni che fanno capolino con tutti gl' imperatori.

Il dupondio, d' allora in poi, ebbe la testa *radiata* dell' imperatore, l' asse la testa *laureata*. In generale ciò si riscontra sempre. Ma in ogni serie monetale non mancano parecchi medii bronzi con la testa laureata, che dobbiamo necessariamente ascrivere fra'dupondii, prima perchè sono di *oricalco*, poi perchè il loro *peso è superiore* a quello degli assi di rame. Molte di queste eccezioni le ho enumerate per ciascun imperatore nell' elenco che segue, a cominciare da Nerone. Circa la loro spiegazione, non posso ancora lanciare nessuna ipotesi, perchè meritano uno studio che ho iniziato, ma non ho ancora menato a termine. È sorprendente che i due imperatori dell' anno 822=69 d. C., cioè Galba e Vitellio, non abbiano adottato questa riforma di Nerone. La distinzione dei loro dupondii ed assi non si può fondare che sulla differenza del metallo e per questo crescono le difficoltà a dismisura. È mestieri adunque pigliar le mosse dalla loro monetazione, se si voglia tentare su questo punto, una ricerca a cui accennavo più sopra.

Nel citare ho dato sempre la preferenza al Cohen, come il repertorio più completo e diffuso; e quando l' indicazione di esso non bastava, son ricorso al catalogo del Fiorelli, di cui mi son sempre servito per la descrizione dei tipi. Per amor di brevità, ho raccolto sotto il titolo di *varianti* tutti gli esemplari che o per l' epoca o per i particolari della leggenda e del tipo differivano dall'esemplare da me descritto. Perciò questo elenco, giova ripeterlo, è ben lungi dall'esser completo, e, più che altro, è un tentativo di una classificazione veramente scientifica delle monete imperiali, secondo la quale ho in animo di fare il Catalogo della Collezione Santangelo.

---

1) Fa eccezione un dupondio di Claudio. Vedi il n. 34 dell'elenco che segue.

AUGUSTUS

(739-767 = 15 a. C. – 14 d. C.).

a) **Dupondii** (oricalco).

1\. — AVGVSTVS || TRIBVNIC || POTEST in corona di quercia. ...... III·VIR·A·A·A·F·F Nel mezzo S·C 1).
Cohen, *Oct. Aug.* n. 342.

b) **Assi** (rame).

2\. — CAESAR AVGVSTVS TRIBVNIC POTEST Testa nuda di A. a s. o a d. ...... III·VIR·A·A·A·F·F Nel mezzo S·C 2).
Cohen, id. n. 369.

3\. — 764 = 11 d. C.
IMP·CAESAR·DIVI·F·AVGVSTVS·IMP·XX Testa nuda di A. a s. PONTIF · MAXIM · TRIBVN · POT · XXXIIII Nel mezzo S·C 3).
Cohen, id. n. 226.

Agrippa (? – 742 = ? – 12 a. C.).

4\. — M · AGRIPPA · L · F · COS · III Testa di Agrippa a s. con corona rostrale. Nettuno in piedi a s., poggiato al tridente e con delfino sulla mano, ai lati S C 4).
Cohen, *Agr.* n. 3.

---

1) Questi tipi dei dupondii di Augusto sono costanti, ma il nome del monetiere varia. I nomi che vi si leggono sono: Q. Aelius Lamia (Coh. *Oct. Aug.* n. 342), C. Asinius Gallus (Coh. id. n. 368), Cn. Piso Cn. F. (Coh. id. n. 378), C. Cassius Celer (Coh. id. n. 408), C. Gallius Lupercus (Coh. id. n. 435), P. Stolo (Coh. id. n. 440), P. Licinius Stolo (Coh. id. n. 442), P. Lurius Agrp. (sic) (Babelon t. II, p. 155), Censorinus (Coh. id. n. 452), L. Surdinus (Coh. id. n. 472), C. Plotius Rufus (Coh. id. n. 502), T. Crispinus (Coh. id. n. 505), T. Crispinus Sulpician. o Sulpicianus (Coh. id. n. 507), T. Quinctius Crisp. o Crispinus (Coh. id. n. 509), M. Sanquinius (Coh. id. n. 521), Ti. Sempronius Graccus (Coh. id. n. 525).

2) Anche per gli assi varia il nome del monetiere, pur rimanendo costanti i tipi del diritto e del rovescio. Tralascio le lievi differenze nella leggenda del diritto. I nomi dei monetieri che vi si leggono sono: C. Asinius Gallus (Coh. *Oct. Aug.* n. 369), Cn. Piso Cn. F. (*Babelon* t. I, p. 308), C. Cassius Celer (Coh. id. n. 409), C. Gallius Lupercus (Coh. id. n. 436), A. Licin. Nerva Silan. (Coh. id. n. 437), P. Lurius Agrippa (Coh. id. n. 445, 446), M. Maecilius Tullus (Coh. id. n. 448, 449), Maianius Gallus (Coh. id. n. 451), L. Naevius Surdinus ovv. L. Surdinus (Coh. id. n. 470, 473), Sex. Nonius Quinctilian. (Coh. id. n. 474, 475), C. Plotius Rufus (Coh. id. n. 504), T. Crispinus (Babelon p. 397 n. 14), M. Salvius Otho (Coh. id. n. 515, 516), M. Sanquinius (Babelon p. 419 n. 6), Volusus Valer. Messal. (Coh. id. n. 538).

3) Devo dichiarare di non aver potuto finora stabilire, per mancanza di esemplari, se i medii bronzi di Augusto con i nomi dei monetieri, aventi nel diritto la testa nuda di Augusto con dietro la Vittoria alata che gli cinge il capo con serto di alloro, siano di oricalco o di rame, e perciò sono in dubbio se siano tutti dupondii od assi. Io argomento che debbano essere dupondii. Nel Medagliere di Napoli ve ne sono soltanto tre, due dei quali sono di oricalco, uno di rame. Il Cav. Francesco Gnecchi ne ha due nella sua collezione, anch' essi di rame, com' egli mi assicura, ma di un modulo tra i grandi e i medii bronzi, pesanti l' uno gr. 15.200, l' altro gr. 20,290. Ad ogni modo queste monete meritano uno studio, che io mi riprometto di fare, se altri non mi precederà.

4) Queste monete sono tutte indistintamente di rame. Nella collezione di Napoli ve n'è una di oricalco, del peso di gr. 10,98 (Fiorelli, *Cat.* n. 3946), ma essendo un caso unico, attribuisco ciò ad errore.

Tiberius Caesar (763-10 d. C.).

5.—TI·CAESAR·AVGVST·F·IMPERAT(ovv. IMPERATOR) V Testa nuda di T. a d. — PONTIFEX·TRIBVN·POTESTATE·XII Nel mezzo S·C.
Cohen, *Tib.* n. 27.

c) **Quadranti** (rame).

6.—. . . . . . Due mani giunte che stringono un caduceo. — III·VIR·A·A·A·F·F Nel mezzo S·C 1).
Cohen, *Oct. Aug.* n. 338.

7.—. . . . . . Simpulo e lituo. — III·VIR·A·A·A·F·F Nel mezzo S·C 2).
Cohen, id. n. 339.

8.—. . . . . . Corno d' abbondanza, ai lati S·C. — III·VIR·A·A·A·F·F Incudine 3).
Cohen, id. n. 340.

9.—. . . . . . III·VIR Incudine. — . . . . . . A·A·A·F·F Nel mezzo S·C 4).
Cohen, id. n. 352.

10.—. . . . . . Nel mezzo S·C. — III·VIR·A·A·A·F·F Incudine 5).
Cohen, id. n. 376.

TIBERIUS NERO

(767-790=14-37 d. C.).

a) **Dupondii**

11.—774=21 d. C. *Oric.*
TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII Testa di Tiberio laureata, a s. — CLEMENTIAE Busto della Clemenza di fronte fra due rami d'ulivo, nel mezzo di un clipeo adorno di palmette; ai lati S·C.
Cohen, *Tib.* n. 4.

12.—774=21 d. C. *Oric.*
TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII Testa di Tiberio laureata, a s. — MODERATIONI Busto della Moderazione di fronte, nel mezzo di un clipeo circondato da un serto di ulivo; ai lati S C.
Cohen, *Tib.* n. 5, 6.

13.—775=22 d. C. *Rame con patina di oricalco.*
SALVS·AVGVSTA Busto della Salute a d. con le sembianze di Livia. — TI CAESAR DIVI AVG F AVG P M TR POT XXIIII Nel mezzo S C.
Cohen, *Livie* n. 5.—Gr. 13,78 Fiorelli, *Cat.* n. 4014.

---

1) Sulla faccia diritta ricorrono i nomi di Lamia, Silius, Annius (Coh., id. n. 338); Pulcher, Taurus, Regulus (Coh., id. n. 413).

2) Leggonsi i nomi di Lamia, Silius, Annius (Coh., id. n. 339); Pulcher, Taurus, Regulus (Coh., id. n. 414).

3) Per questi quadranti abbiamo i seguenti nomi: Lamia, Silius, Annius (Coh., id. n. 340); Pulcher, Taurus, Regulus (Coh., id. n. 415).

4) Su questi quadranti ricorrono soltanto i nomi di Apronius, Sisenna, Galus, Messalla in ordine diverso (Coh., id. n. 350-353; 370-375; 420-425; 530-537).

5) Si leggono i nomi di P. Betilienus Bassus (Coh., id. n. 376); C. Naevius Capella (Coh., id. n. 469); C. Rubellius Blandus (Coh., id. n. 511); Silius, Annius, Lamia (Coh., id. n. 528).

14. — 775=22 d. C. *Rame con patina di oricalco.*

IVSTITIA Busto della Giustizia a d., con le sembianze di Livia, avente il capo adorno del diadema.

TI CAESAR DIVI AVG F AVG P M TR POT XXIIII Nel mezzo S · C.

Cohen, id. n. 4. — Gr. 13,72; 14,69 Fiorelli, *Cat.* n. 4019, 4020.

Drusus filius.

15. — 776=23 d. C. *Oric.*

PIETAS Busto della Pietà sotto le sembianze di Livia, ornato di velo e diadema, a d.

DRVSVS·CAESAR·TI·AVGVSTI·F·TR·POT·ITER Nel mezzo S · C.

Cohen, id., n. 1 [varianti n. 2, 3].

Divus Augustus Pater.

16. — *Oric.*

DIVVS·AVGVSTVS·PATER Testa di A. con corona radiata a s.

Vittoria volante a s., che regge uno scudo in cui S P Q R; ai lati S C.

Cohen, *Oct. Aug.*, n. 242. — Gr. 14,40 Fiorelli, *Cat.* n. 4079-80.

17. — *Oric.*

Sim. al prec.

Tempio esastilo circolare, ai cui lati stanno su piedistalli un bue ed un ariete; sopra S C.

Cohen, id. n. 251.

18. — *Rame con patina d' oricalco.*

DIVVS AVGVSTVS PATER Testa di A. con corona radiata a s.

Corona di quercia, nel mezzo S · C.

Cohen, id., n. 252.

19. — *Oric.*

DIVVS AVGVSTVS Testa di A. con corona radiata a s.; ai lati S C.

S·P·Q·R·SIGNIS RECEPTIS Clipeo in cui CL · V addossato ad un lituo e due gladii disposti a croce, avendo ai lati l' aquila legionaria ed un' insegna militare.

Cohen, id., n. 268. — Gr. 12,78 Fiorelli, *Cat.* n. 4098.

20. — *Oric.* ovv. *rame con patina d' oricalco.*

Sim. al prec.

CONSENSV·SENAT·ET EQ·ORDIN·P Q·R Augusto sedente a s., con patera in una mano, nell' altra un ramoscello d' alloro.

Cohen, id., n. 87.

b) **Assi** (rame).

21. — 768=15 d. C.

TI·CAESAR·DIVI·AVG·F·AVGVSTVS·IMP·VII Testa nuda di Tiberio a d.

PONTIF · MAXIM · TRIBVN · POTEST · XVII Livia col capo velato, sedente a d., poggiata a lungo scettro e con patera in mano; ai lati S C.

Cohen, *Tib.*, n. 17 [var. n. 18, 19].

22. — 774=21 d. C.

TI·CAESAR·DIVI·AVG·F·AVGVST·IMP·VIII Testa nuda di T. a s.

PONTIF MAXIM TRIBVN POTEST XXIII Nel mezzo S · C.

Cohen, id., n. 24 [var. n. 25, 26].

23. — 787=34 d. C.

TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII Testa di T. laureata a s.

PONTIF MAXIM TRIBVN POTEST XXXVI Caduceo alato fra S e C.

Cohen, id. n. 21 [var. n. 22-23].

Drusus filius.

24. — 776=23 d. C.
DRVSVS·CAESAR·TI·AVG·F·DIVI·AVG·N Testa nuda di Druso a s.
PONTIF·TRIBVN·POTEST·ITER· Nel mezzo S·C.
Cohen, *Drus.*, n. 2 [var. n. 3, 4].

Divus Augustus Pater.

25. — DIVVS·AVGVSTVS·PATER Testa di Augusto con corona radiata, a s.
PROVIDENT Ara ed ai lati S C.
Cohen, *Oct. Aug.* n. 228.

26. — Sim. al prec.
Fulmine alato fra S e C.
Cohen, id., n. 249.

27. — Sim. al prec.
Aquila di fronte sopra un globo, con ali aperte e guardando a d.; ai lati S C.
Cohen, id., n. 247.

28. — DIVVS·AVGVSTVS·PATER Testa di A. con corona radiata a s.: innanzi vi è un fulmine, sopra v'è un astro.
Livia velata sedente a d.; stringe un lungo scettro ed ha una patera in mano: ai lati S C. Cohen, id., n. 244.

CALIGULA

(790 - 794=37 - 41 d. C.)

a) **Dupondii**

Germanicus pater.

29. — *Oric. ovv. rame con patina d'oricalco.*
GERMANICVS || CAESAR Germanico in piedi su di una quadriga, ornata di una Vittoria, a d., avente in mano lo scettro sormontato da un'aquila.
SIGNIS RECEPT || DEVICT.S GERM· Germanico in piedi a s., che sollevando il braccio destro, stringe con l'altra mano lo scettro sormontato da un'aquila: ai lati S C.
Cohen, *German.* n. 7. — Gr. 15,75; 14,65 Collez. Santang.

Nero et Drusus fratres.

30. — 790=37 d. C. *Oric.; per lo più rame con patina d'oricalco.*
NERO·ET·DRVSVS·CAESARES Nerone e Druso che vestiti di tunica e con clamide svolazzante, cavalcano a d.
C·CAESAR·AVG·GERMANICVS·PON·M TR·POT Nel mezzo S·C.
Cohen, *Néron et Drus.*, n. 1 [var., n. 2, 3]. — Gr. 16,40; 14,91 Fiorelli, *Cat.* n. 4168, 4171.

b) **Assi** (rame).

31. — 790=37 d. C.
C·CAESAR·AVG·GERMANICVS·PON·M·TR·POT Testa nuda di Caligola a s.
VESTA Vesta velata sedente a s., con asta e patera in mano; ai lati S C.
Cohen, *Calig.*, n. 27 [var., n. 28, 29].

Germanicus pater.

32. — 790=37 d. C.
GERMANICVS·CAESAR·TI·AVGVST·F·DIVI·AVG·N Testa nuda di Germanico a s.
C·CAESAR·AVG·GERMANICVS·PON·M·TR·POT Nel mezzo S·C.
Cohen, *German.*, n. 1 [var. n. 2, 5].

c) **Quadranti** (rame).

33. — 792=39 d. C.

C CAESAR DIVI AVG PRON AVG Pileo, ai lati S C.

PON·M·TR·P·III·P·P·COS·DES·III Nel mezzo R·CC.

Cohen, *Calig.* n. 5 [var. n. 6-8].

TI. CLAUDIUS

(794-807=41-54 d. C.)

a) **Dupondii**

34. — 794=41 d. C. *Oric.*, *spesso di cattiva lega.*

TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P Testa nuda di Claudio a s.

CERES AVGVSTA Cerere velata, sedente a s., che ha nelle mani due spighe e la face; nell' esergo S · C.

Cohen, *Claude I*, n. 1 [var. n. 2]. — Gr. 16,49 Fiorelli, *Cat.* n. 4216.

35. — *Oric.* ovv. *rame con patina d' oricalco.*

DIVVS AVGVSTVS Testa di Augusto con corona radiata, a s.; ai lati S C.

DIVA AVGVSTA Livia sedente a s., poggiata ad alta face a guisa di scettro, con spiga e papaveri in mano.

Cohen, *Oct. Aug.* n. 93. — Gr. 16,84 Fiorelli, *Cat.* n. 4100.

Antonia mater.

36. — 794=41 d. C. *Oric.*

ANTONIA AVGVSTA Busto di Antonia a d.

TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP Claudio in piedi a s., con testa velata ed il simpulo in mano; ai lati S C.

Cohen, *Antonia* n. 6. — Gr. 15,59 Fiorelli, *Cat.* n. 4292.

b) **Assi** (rame).

37. — 794=41 d. C.

TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP Testa nuda di Claudio a s.

CONSTANTIAE AVGVSTI La Costanza in piedi, di fronte, con galea cristata e poggiata all'asta; guarda a s. ed appressa la mano destra alle labbra; ai lati S C.

Cohen, *Claude I*, n. 14 (con P·P).

38. — 794=41 d. C.

TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP P P Testa nuda di C. a s.

LIBERTAS AVGVSTA La Libertà in piedi, di fronte, guardante a d., con pileo in mano, slargando la clamide; ai lati S C.

Cohen, id., n. 47.

39. — 794=41 d. C.

TI CLAVDIVS CAESAR AVG P M TR P IMP Testa nuda di C. a s.

Pallade in piedi a d., armata di galea e scudo, con egida sul petto, in atto di scagliare un'asta; ai lati S C.

Cohen, id., n. 84 [var. n. 83].

Germanicus frater.

40. — 794=41 d. C.

GERMANICVS CAESAR TI AVG F DIVI AVG N Testa nuda di Germanico a d. — TI CLAVDIVS CAESAR AVG GERM P M TR P IMP P P Nel mezzo S · C.

Cohen, *Germanicus*, n. 9.

c) **Quadranti** (rame).

41. — 794=41 d. C.

TI CLAVDIVS CAESAR AVG Mano a s., che tiene sospesa una bilancia, sotto cui P·N·R. — PON M TR P IMP COS DES IT Nel campo S · C.

Cohen, *Claude I*, n. 71 [var. n. 73].

42. — 794=41 d. C.

TI CLAVDIVS CAESAR AVG Modio. — Sim. al prec.

Cohen, id., n. 70 [var. n. 72, 74, 75].

L. DOMIT. NERO

(807-821=54-68 d. C.)

—

a) **Dupondii di oricalco con la testa laureata.**

43. — NERO CLAVD CAESAR AVG GER P M TR P IMP P P Testa di Nerone laureata a s., poggiante sopra un globetto. — MAC AVG Il Macello, nel cui interno è la statua di Nettuno in piedi.

Fiorelli, *Cat.*, n. 4449.

44. — NERO CLAVD CAESAR AVG GER P M TR P IMP P P Testa di N. a d. con corona d'alloro. — PACE P R TERRA MARIQ PARTA IANVM CLVSIT Tempio di Giano, la cui porta chiusa ornata di festone è a d.; ai lati S C.

Collez. Santangelo.

45. — IMP NERO CAESAR AVG P MAX TR P P P Testa di N. laureata, a s. — SECVRITAS AVGVSTI La Sicurtà sedente a d., che poggiato il cubito al dossale del seggio, sostiene il capo con la mano, ed ha nella sin. un' asta: innanzi ara accesa adorna di festoni, cui è addossata una face; ai lati S C.

Fiorelli, *Cat.*, n. 4598 [var. n. 4601, 4603, 4604, 4614, 4615].

46. — IMP NERO CAESAR AVG P M TR P... Testa di N. laureata a s. — S P Q R || OB || CIV SER in corona di quercia.

Fiorelli, *Cat.* n. 4616.

47. — NERO CLAVDIVS CAESAR AVG GERM P M TR P IMP P P Testa di N. a d. con corona di alloro. — VICTORIA AVGVSTI Vittoria alata gradiente a s., con ramo di palma in una mano e nell'altra la corona di alloro.

Fiorelli, *Cat.* n. 4625 [var. n. 4626, -27, -28, -32, -41].

b) Assi di oricalco.

48. — Mill. 23-24.

NERO CLAVD CAESAR AVG GERMANI Testa di Nerone a d., con corona radiata.

GENIO AVGVSTI Genio in piedi a s. innanzi ad un'ara accesa, avendo in mano la patera ed il corno d' abbondanza ; ai lati S C.

Cohen, *Néron*, n. 108 [var. n. 105-107]. — Gr. 8,70; 7,22 Fiorelli, *Cat.* n. 4421-22. — Gr. 7,65 Id. n. 4424-26.—Gr. 10,09 (peso eccedente); 8,96; 8,34; 6,59 Collez. Santang.

49. — Mill. 22-24.

Sim. al prec.

PONTIF MAX TR P IMP P P L'Imperatore in piedi a d., laureato ed in abito muliebre, accompagnando il suo canto alla lira; ai lati S C, nell'esergo I.

Cohen, id., n. 203 [var. n. 191, 248].— Gr. 6,82 Collez. Santang.— Gr. 10,31 (peso eccedente) Fiorelli, *Cat.* n. 4699-700.

c[1]) Semis di oricalco con o senza segno di valore.

50. — 813=60 d. C. – Mill. 17-19.

NERO CAES AVG IMP Testa di Nerone laureata a d.

CER QVINQ ROM CO Mensa agonistica adorna di due grifi, sopra cui S (che spesso manca), vaso e corona; sotto vi è un disco, nell'esergo S·C.

Cohen, id., n. 47 [var. n. 48-65]. — Gr. 4,15; 4,12; 3,93; 3,64; 3,43 ecc. Collez. Santang. — Gr. 4,53; 4,28; 4,26. Fiorelli, *Cat.* n. 4335-38.

51. — Mill. 17-19.

IMP NERO CAES AVG Testa di N. laureata a d.

P M TR P P P Roma sedente a s. sopra una lorica e più scudi, calcando una galea, che con la sin. stringe il parazonio e tiene nella destra una corona d'alloro; nell'esergo S · C ; nel campo S, (che spesso manca).

Cohen, n. 178 [var. n. 189, 190, 193-195, 236-240, 272, 331-333].—Gr. 4,17; 3,91; 3,55; 3,47 ecc. Collez. Santang. — Gr. 3,89; 3,38 Fiorelli, *Cat.* n. 4569-70. — Gr. 3,88; 3,46; Id. n. 4565-68.

c[2]) Semis di rame.

52. — 813=60 d. C. – Mill. 21.

NERO CLAVDIVS CAESAR AVG GERM P M TR P IMP P P Testa di Nerone a d., con corona d' alloro.

CERTAMEN QVINQ ROM CO Mensa agonistica adorna, di due grifi, sopra cui vaso e corona: sotto vi è un disco.

Gr. 6,13 Fiorelli, *Cat.* n. 4333 [var. n. 4334; gr. 6,08].

53. — Mill. 22.

IMP NERO CAESAR AVG PONTIF Testa nuda di N. a d.

MAX TRIB POT P P Roma sedente a s., sopra una lorica e più scudi, calcando una galea, che con la sin. stringe il parazonio, e tiene nella destra una corona di alloro: ai lati S C.

Gr. 5,47; 4,86 Fiorelli, *Cat.* n. 4562,63.

d^1) **Quadranti di oricalco.**

54. — Mill. 14 o 15.

NERO CLAV CAE AVG GER Galea cristata, asta e scudo poggiati ad una base. — P M TR P IMP P P Ramo di ulivo, sotto ∴, ai lati S C.

Gr. 1,58 Fiorelli, *Cat.* n. 4708-11. — Gr. 2,58 Collez. Santangelo.

55. — Sim. al prec. — Sim. al prec., ma senza segno di valore.

Gr. 2,12 Collez. Santang.

56. — Mill. 14.

NERO CLAV CAE AVG Ara ornata di festoni, su cui poggia una civetta con ali aperte. — GER P M TR P IMP P P Ramo di ulivo, sotto ∴, ai lati S C.

Gr. 1,75 Fiorelli, *Cat.* n. 4719.

d^2) **Quadranti di rame.**

57. — Mill. 18.

NERO CLAVD CAESAR AVG Galea cristata, asta e scudo poggiati ad una base. — GER PON MAX TR P IMP P P Ramo di ulivo.

Gr. 3,60 Fior., *Cat.*, n. 4706. — Gr. 1,96; 1,89 Collez. Santang.; (esempl. molto consum.).

58. — NERO CLAV CAE AVG GER Sim. al prec. — Sim. al prec.: ai lati S C.

Gr. 3,15 Fiorelli, *Cat.* n. 4712.

59. — Mill. 16.

NERO CLAV CAE AVG GER Ara ornata di festoni, su cui poggia una civetta con ali aperte. — P M TR P IMP P P Ramo d'ulivo; ai lati S C.

Fiorelli, *Cat.* n. 4714-18. — Gr. 3,22; 3,06; 3,00; 2,96 Collez. Santang.

SER. SULPICIUS GALBA

(821-822 = 68-69 d. C.)

a) **Dupondii** (oricalco).

60. — SER GALBA IMP CAESAR AVG TR P Testa di Galba laureata a d. — FELICITAS PVBLICA La Felicità in piedi a s., con caduceo in una mano e nell'altra il corno di abbondanza; ai lati S C.

Cohen, *Galba*, n. 67 [var. n. 68]. — Fiorelli, *Cat.* n. 4804-5.

61. — SER GALBA IMP CAES AVG TR P Testa di G. laureata a d. — LIBERTAS AVGVST La Libertà in piedi a s., con pileo in una mano e nell' altra un' asta; ai lati S · C || R · XL.

Fiorelli, *Cat.* n. 4830.

62. — IMP · SER · GALBA · AVG · TR · P Testa di G. laureata a d. — LIBERTAS PVBLICA La Libertà in piedi a s., con pileo in una mano e nell' altra un' asta; ai lati S C.

Fiorelli, *Cat.* n. 4864-65 [var. n. 4869, 4886-89]. — Gr. 14,86 Collez. Santang.

63. — SER · GALBA · IMP·CAES · AVG · TR · P Testa di G. laureata a d. — PAX AVGVST La Pace in piedi a s., con ramo d'ulivo in una mano e nell'altra il caduceo; ai lati S C.

Fiorelli *Cat.* n. 4900 [var. dal n. 4902 al n. 4927: nei quali numeri si trovano confusi assi e dupondii].

64. — SER · GALBA · IMP · CAESAR · AVG · P M·TR·P·P·P Testa di G. laureata d. — QVADRAGENSVMA REMISSA Arco di trionfo ornato sulla sommità da due figure equestri; nell'esergo S · C.

Cohen, *Galba* n. 167 [var. n. 165, 166]. — Fiorelli, *Cat.* n. 4928.

65. — SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P Testa di G. laureata a d. — SECVRITAS P ROMANI La Sicurtà sedente a s. innanzi ad un'ara, su cui è una face; nell'esergo S · C.

Cohen, *Galba*, n. 278 [var. n. 279; Fiorelli, *Cat.* n. 4978].

66. — IMP SER GALBA AVG TR P Busto di G. laureato a d. — S·P·Q·R||OB||CIV·SER in corona di quercia.

Fiorelli, *Cat.* n. 4990 [var. da n. 4994 a 5032; nei quali numeri coi sesterzii sono confusi dupondii ed assi].

b) **Assi** (rame).

67. — SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG TR P Testa di Galba laureata a d. — AEQVITAS L'Equità in piedi a s., poggiata ed un'asta e con bilancia in mano; ai lati S C.

Cohen, *Galba*, n. 7 [var. n. 8, 9]. — Fiorelli, *Cat.*, n. 4759-60, [var. n. 4761-63].

68. — SER GALBA IMP CAES AVG TR P Testa di G. laureata a d. — CERES AVGVSTA Cerere sedente a s., con una spiga e un papavero in una mano, nell'altra il caduceo; nell'esergo S · C.

Cohen, id., n. 15 [var. n. 16-21. Fiorelli, *Cat.* n. 4776-82].

69. — IMP SER SVLP GALBA CAES AVG TR P Testa di G. laureata a d. — LIBERTAS PVBLICA La Libertà... (come nel corrispondente dupondio).

Fiorelli, *Cat.* n. 4837-39, [var. n. 4844-47; 4851-55; 4859-63; 4866-68].

70. — SER · GALBA · IMP · CAES · AVG · TR · P Testa di G. laureata a d. — PAX AVGVST La Pace in piedi a s., con ramo d' ulivo in una mano e nell' altra un' asta; ai lati S C.

Fiorelli, *Cat.* n. 4895-96 [var. n. 4897-99: dal n. 4901 a 4927 sono posti alla rinfusa assi e dupondii].

71. — SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P Testa di G. laureata a d. — SALVS AVGVSTI La Salute in piedi a d., poggiata ad un piedistallo, che tenendo un serpe gli porge il cibo in una patera: ai lati S C.

Fiorelli, *Cat.* n. 4975 [var. n. 4976-77].

72. — IMP SER GALBA CAES AVG TR P Testa nuda di G. a d. — VESTA Vesta sedente a s., con Palladio in mano, stringendo l'asta; ai lati S C.

Fiorelli, *Cat.* n. 5033-37 [var. n. 5038-43].

73. — SER SVLPI GALBA IMP CAESAR AVG P M TR P Testa di G. laureata a d.

Vittoria alata gradiente a s., con ramo di palma in una mano e nell' altra la corona di alloro; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5101-4.

74. — Legg. come nel n. 73. Busto non laur. di G. a d.

Aquila legionaria fra due insegne militari, che poggiano su tre prore di navi: ai lati S C.
Fiorelli n. 5106 [var. n. 5107-5119].

A. VITELLIUS

(822=69 d. C.)

---

a) **Dupondii** (oricalco, quasi sempre di cattiva lega).

75. — A VITELLIVS GERMA IMP AVG P M TR P Testa di Vitellio laureata a d.

AEQVITAS AVGVSTI L' Equità in piedi a s., poggiata all' asta, avendo in mano la bilancia; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5196.

76. — A VITELLIVS GERMAN IMP AVG P M TR P Testa di V. a d. con corona d'alloro.

ANNONA AVGVSTI L'Annona stante a s., con una piccola Vittoria nella destra, un corno d'abb. poggiato al braccio sin.: innanzi ha un canestro ripieno di spighe, dietro una prora di nave.
Cohen, *Vitell.* n. 4.

77. — Sim. al prec.

CERES AVG Cerere sedente a s., con spighe in una mano e nell'altra il caduceo; ai lati S C. Fiorelli, *Cat.* n. 5198.

78. — A VITELLIVS GERMA IMP AVG P M TR P Busto di V. laureato a d.

CONCORDIA AVGVSTI La Concordia sedente a s., con patera in una mano e nell'altra il corno di abbondanza, avendo innanzi un' ara accesa; nell' esergo S · C.

Fiorelli, *Cat.* n. 5199 [var. Gr. 13,02 Collez. Santang.].

79. — A VITELLIVS IMP GERMAN Testa di V. laureata a s.

FIDES || EXERCITVVM Due mani giunte; nell' esergo S · C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5202.

80. — A VITELLIVS GERMAN IMP AVG P M TR P Testa di V. a d. con corona d'alloro.

FORTVNAE AVGVSTI La Fortuna sedente a s., con timone in una mano e nell' altra il corno di abbondanza; nell'esergo S·C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5203.

81. — A VITELLIVS GERM IMP AVG P M TR P Testa di V. laureata a d.

SECVRITAS P ROMANI La Sicurtà sedente a s., innanzi ad un' ara accesa; nell' esergo S · C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5210.

82\. — Legg. come il prec.
Testa di V. laureata a d.

VICTOR AVGVSTI La Vittoria alata a s., che sospende lo scudo ad un trofeo, ai cui piedi è un prigioniero sedente; nell' esergo S · C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5214.

b) **Assi** (rame) 1).

83\. — A VITELLIVS GERM IMP AVG P M TR P Testa di Vitellio laureata a d.

CONCORDIA AVGVSTI Sim. al dupondio corrispond.
Fiorelli, *Cat.* n. 5200.

84\. — A VITELLIVS GERMANICVS IMP AVG P M TR P Testa di V. laureata a d.

FELICITAS AVGVSTI La Felicità in piedi a s., poggiata all' asta e tenendo una face (?) inversa; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5201.

85\. — A VITELLIVS IMP GERMAN Testa di V. laureata a s.

LIBERTAS RESTITVTA La Libertà in piedi a d., con pileo in una mano e l' altra poggiata all'asta; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5205.

86\. — A VITELLIVS GERMANICVS IMP AVG P M TR P Testa di V. laureata a d.

PROVIDENT Ara; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5208 [var. n. 5209].

87\. — A VITELLIVS GERM IMP AVG P M TR P Testa di V. laureata a d.

SECVRITAS P ROMANI Simile al dupondio corrispondente.
Fiorelli, *Cat.* n. 5211.

88\. — A VITELLIVS IMP GERMAN Testa di V. laureata a s., poggiante sopra un globetto.

VICTORIA AVGVSTI La Vittoria alata gradiente a s., recando in mano lo scudo, in cui *s. p.* || Q_*r*.
Fiorelli, *Cat.* n. 5213.

VESPASIANUS

(823-832=70-79 d. C.)

a) **Dupondii di oricalco con la testa laureata.**

89\. — 824=71 d. C.
IMP CAESAR VESPASIANVS AVG P M TR P Testa di Vespasiano laureata a d., poggiata sopra un globetto.

IVD CAPTA La Giudea a d. seduta in terra, sotto un albero di palma sorreggentesi la testa col braccio destro, ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 5409.

1) Io non pretendo di dare la serie completa dei dupondii e degli assi di Vitellio, perchè le monete di questo imperatore sono estremamente rare, e quindi non mi è stato possibile di studiarne un numero grande. Non ho potuto studiare, ad esempio, i numeri del Cohen. 8, 25, 29, 64, 68, 70, 76, 81, 88, 108.

90. — 827=74 d. C.
IMP CAESAR VESPASIAN AVG Testa di V. laureata a d.

PON MAX TR POT P P COS V CENS Caduceo alato fra due corni d' abbondanza ricolmi di uva e di spighe (senza S C).
Cohen, *Vespas.*, n. 376 [var. n. 377-378].

91. — 830-31=77-78 d. C.
IMP CAES VESPASIAN AVG COS VIII P P Testa di V. laureata a d.

FIDES PVBLICA La Fede in piedi a s., con patera in mano e corno di abbondanza; ai lati S C. Fiorelli, *Cat.* n. 6101-2.

92. — 830-31=77-78 d. C.
Sim. al prec., se non che la testa poggia sopra un globetto.

FORTVNAE REDVCI La Fortuna in piedi a s., avente in una mano il corno di abbondanza e l'altra sul timone poggiato sopra un globo; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6103.

Titus Caesar.

93. — 827=74 d. C.
T CAES IMP PONT Testa di Tito laureata a s.

TR POT COS III CENSOR Caduceo alato fra due corni d'abbond., ricolmi di uva e di spighe, (senza S · C).
Cohen, *Tite* n. 325 [var. n. 326-327].

94. — 829=76 d. C.
T CAES IMP PONT Testa di T. laureata a d.

PON MAX TR POT P P COS V CENS Caduceo alato fra due corni d' abbondanza ricolmi di uva e di spighe (senza S C).
Cohen, *Titus* n. 155.

95. — 830-31=77-78 d. C.
T CAES IMP AVG F TR P COS VI CENSOR Testa di T. laureata a d.

SECVRITAS AVGVSTI La Sicurtà seduta a d. innanzi ad un' ara, che con una mano sostiene il capo e con l'altra stringe un'asta; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6492.

Domitianus Caesar.

96. — 826=73 d. C.
CAESAR AVGVSTI F Testa di Domiziano laureata a s.

DOMITIANVS COS II Caduceo alato, cui sono congiunti due corni d'abbondanza ricolmi di uve e di spighe (senza S C).
Cohen, *Domit.* n. 97 [var. n. 96]. — Fiorelli, *Cat.* n. 6688-91.

97. — 826=73 d. C.
CAESAR AVG F DOMITIAN COS II Busto di D. laureato a d.

FELICITAS PVBLICA La Felicità in piedi a s., con caduceo in una mano e nell'altra il corno di abbondanza; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6633.

98. — 826=73 d. C.
Sim. al prec.

PRINCIP IVVENT Domiziano a cavallo correndo a s., che stringe lo scettro ed ha un braccio levato in alto; sotto S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6650-54.

99. — 827=74 d. C.
CAESAR AVG F DOMITIAN COS III Busto di D. laureato a d.

FELICITAS PVBLICA La Felicità in piedi a s., con caduceo in una mano e nell'altra il corno di abbondanza; ai lati S · C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6704-8.

100. — 829=76 d. C.

CAESAR AVG F DOMITIAN COS V Busto di D. laureato a d.

CERES AVGVST Cerere in piedi a s., poggiata ad alta face, tenente in mano le spighe; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6754 (dorato).

b) **Assi di oricalco.**

101. — Mill. 20.

IMP CAESAR VESP AVG Testa di Vespasiano laureata a s.

Corona d'alloro nel cui mezzo S·C.
Gr. 6,65 Fiorelli, n. 6204.

Titus Caesar.

102. — 832=79 d. C. — Mill. 21.

T CAESAR IMP PON TR POT Testa di Tito laureata a d.

Corona d'alloro, nel cui mezzo S·C.
Gr. 6,81; 5,45 (consumato) Fiorelli, n. 6595-96.

c) **Semis** (oricalco).

103. — 829=76 d. C.

IMP CAESAR VESPASIAN AVGVST Testa di Vespasiano laureata a d.

PONTIF MAX (?) TR P COS VII CENS La Vittoria stante a s., tenente nelle mani una corona e un ramo di palma.
Cohen, *Vespas.* n. 383.

104. — IMP VESP AVG Testa di V. laureata a s.

P M TR POT P P Caduceo alato, ai lati S C.
Cohen, id., n. 349.

Titus filius.

105. — T CAES IMP Testa di Tito laureata a d.

PON TR POT Caduceo alato (senza S C).
Cohen, *Titus* n. 156 [var. n. 339].

Domitianus filius.

106. — 826=73 d. C.

CAES AVG F Testa laureata di Domiziano a s.

DOMIT COS II Caduceo alato (senza S C).
Cohen, *Domit.* n. 96.

107. — 826=73 d. C.

CAESAR DOMIT COS II Testa di D. laureata a s.

S·C in corona d'alloro.
Gr. 4,08 (consum.) Fiorelli, *Cat.* n. 6693.

d) **Quadranti** (rame od oricalco) 1).

108. — 824=71 d. C.

IMP CAES VES AVG Albero di palma.

P M TR P P P COS III Insegna militare; ai lati S C.

Cohen, *Vespas.* n. 341 [var. n. 342, 343, 351, 352]. — Gr. 1,82 (*Oric.*) Collez. Santang.

109. — 824=71 d. C.

IMP VESPASIAN AVG Trofeo.

Sim. al prec.

Cohen, id., n. 344 [var. n. 353]. — Gr. 1,70 (*Oric.*) Collez. Santang.

---

1) Questa serie di quadranti fu coniata in oricalco e in rame, e fu quasi sempre osservata la relativa differenza di peso.

110. — 824=71 d. C.
Sim. al prec.
P M TR P P P COS III Due aste fra due scudi.
Cohen, id., n. 345 [var. n. 357].

111. — 824=71 d. C.
IMP VESPASIAN AVG Albero di palma.
PON M TR P P P COS III Aspergillo, patera e bastone d' augure.
Cohen, id., n. 355 [var. n. 356].

112. — 825 o 826=72 o 73 d. C.
Sim. al prec.
P M T P P P COS IIII Stendardo, ai lati S C.
Cohen, id., n. 340 [var. n. 354].

113. — 825 o 826=72 o 73 d. C.
IMP VESPASIAN AVG Trofeo.
P M TRIB P COS IIII Stendardo, ai lati S C.
Cohen, id., n. 350.

114. — 825 o 826=72 o 73 d. C.
IMP CAES VESPASIAN COS IIII Caduceo alato fra due corni d'abbondanza.
S · C in corona d' alloro.
Cohen, id., n. 503 [var. n. 504].— Gr. 2,06 (*Oric.*) Collez. Santang.

115. — 827=74 d. C.
IMP VESPASIAN AVG Timone su di un globo.
P M TR P P P COS V Caduceo alato fra due corni d'abbondanza; ai lati S C.
Cohen, id. n. 346 [var. n. 347-348].— Gr. 2,47 (rame); gr. 2,91 (rame) Collez. Santang.

T. VESPASIANUS

(832-834=79-81 d. C.)

a) Dupondii di oricalco con la testa laureata.

116. — 833=80 d. C.
IMP T CAES VESP AVG P M TR P COS VIII Testa di Tito laureata a s.
CERES AVGVST Cerere in piedi a s., poggiata ad alta face e con le spighe in mano; ai lati S C.
Collez. Santangelo.

Domitianus frater.

117. — 833=80 d. C.
CAES DIVI VESP F DOMITIANVS (ovv. DOMITIAN) COS VII Testa di Domiziano laureata a s.
CONCORDIA AVG La Concordia seduta a s. , con patera in una mano e nell' altra il corno, d'abbondanza; nell'esergo S · C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6920.

118. — 833=80 d. C.
CAES DIVI VESP F DOMITIAN COS VII Testa di D. laureata a d.
VESTA Vesta sedente a s., con Palladio in una mano e nell'altra l'asta; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6922 [var. n. 6923].

119. — 833=80 d. C.
CAES DIVI VESP F DOMITIAN COS VII Testa di D. laureata a s.
La Speranza in piedi a s., sollevando la veste e con fiore in mano; ai lati S C.
Fiorelli, *Cat.* n. 6936.

b) **Semis** (oricalco).

120. — IMP T CAESAR DIVI VESPAS F AVG Testa di Tito laureata a d.
IVD CAP La Giudea mesta sedente a s. sotto un albero di palma, presso cui varie armi; ai lati S C.
Cohen, *Titus* n. 112 [var. n. 225].

121. — IMP T CAES T VESP AVG GERM Testa di T. laureata a d.
Cinghiale gradiente a d.; sotto S·C.
Cohen, id. n. 241.

c) **Quadranti** (rame od oricalco).

122. — 833=80 d. C.
IMP T VESP AVG COS VIII Testa galeata a d.
S·C in corona d'alloro.
Cohen, id. n. 251 [var. n. 255].

123. — 833=80 d. C.
IMP T VESP AVG COS VIII Modio.
Sim. al prec.
Cohen, id. n. 252.— Fiorelli, *Cat.* n. 6874.

124. — IMP TITVS Caduceo alato fra due corni d'abbond.
Sim. al prec.
Cohen, id. n. 253.

125. — IMP TITVS Albero di palma.
Sim. al prec.
Cohen, id. n. 254.

DOMITIANUS

(834-849=81-96 d. C.).

---

a) **Dupondii di oricalco con la testa laureata.**

126. — 834=81 d. C.
IMP CAES DIVI VESP F DOMITIAN AVG P M Testa di Domiziano a d. con corona d'alloro.
TR P COS VII DES VIII P P Pallade in piedi a s. galeata e con egida sul petto, che poggiata all'asta ha in terra lo scudo e in mano il fulmine; ai lati S C.
Collez. Santang.

127. — 835=82 d. C.
Sim. al prec.
TR P COS VIII DES VIIII P P Simile al preced. Collez. Santang.

b) **Semis** (oricalco).

α) *con l'immagine di Domiziano.*

128. — 838=85 d. C.
IMP DOMIT AVG GERM COS XI Busto laureato di Domiziano a d., con paludamento, sotto le sembianze di Apollo.
Tripode, attorno al quale è avviticchiato un serpente.
Cohen, *Domit.* n. 546. — Gr. 3,54; 3,10 Collez. Santang.

129. — IMP DOMITIANVS AVG Testa di D. laureata a d. | Corno d'abbond. ripieno di frutti e spighe; ai lati S C.
Cohen, id. n. 543 [var. n. 542]. — Gr. 3,60. Collez. Santang.

130. — IMP CAES DOMITIAN AVG GERMAN Testa di D. laureata a d. | Nave con vela spiegata, carica di spighe.
Cohen, id. n. 547.

β) *senza l' immagine di Domiziano.*

131. — 838=85 d. C.
IMP DOMIT AVG GERM COS XI Busto d' Apollo laureato, a d., coi capelli lunghi. | Corvo a d. poggiato sopra un ramo d'alloro; sotto S C.
Cohen, id. n. 525 [var. n. 526-529]. — Gr. 2,65 (consum.) Fiorelli, *Cat.* n. 7095. — Gr. 3,27; 2,71 (consum.) Collez. Santang.

132. — 838=85 d. C.
IMP DOMIT AVG GERM COS XI Busto d' Apollo laureato a d., coi capelli lunghi. | Lira, ai lati S C.
Cohen, id. n. 541.

133. — 839=86 d. C.
IMP DOMIT AVG GERM COS XII Busto di Pallade galeata a s. o a d. | Civetta a s. o a d.; ai lati S C.
Cohen, id. n. 523 [var. n. 521, 522, 524]. — Gr. 5,58 (eccedente) Fiorelli, *Cat.* n. 7116. — Gr. 3,54 Collez. Santang.

c) **Quadranti** (rame).

134. — 839=86 d. C.
IMP DOMIT AVG GERM COS XII Busto dell' Annona coronato di spighe a d. | Fascio di spighe e papaveri; ai lati S C.
Cohen, *Domitia* n. 18. — Gr. 3,91 Collez. Santang.

135. — Rinoceronte a d. o a s. | IMP DOMIT AVG GERM nel mezzo S C.
Cohen, *Domit.* n. 673, 674. — Gr. 3,27; 2,82; 2,62; 2,36. Collez. Santang. — Fiorelli, *Cat.* n. 7229-30.

136. — IMP DOMIT AVG GERM Busto galeato di Pallade a d. | Ramo d' ulivo, ai lati S C.
Cohen, id. n. 544. — Gr. 3.47. Collez. Santang. — Fiorelli, *Cat.* n. 7227-28.

137. — IMP CAES DOM AVG Busto galeato di Pallade a d. | Corona d' alloro, nel cui mezzo S · C.
Fiorelli, *Cat.* n. 7226.

138. — IMP DOMIT AVG GERM Simile al preced. | Sim. al prec.
Gr. 2,67 Collez. Santang.

139. — IMP DOM AVG (ovv. IMP DOMIT AVG) Sim. al prec. | Sim. al prec.
Gr. 3,32 Collez. Santang.

140. — IMP DOMIT AVG GERM Busto dell'Annona coronato di spighe, a s. — Calato ricolmo di spighe, ai lati S C.

Cohen, *Domitia* n. 15 [var. n. 13 (Gr. 2,54 ; 2,21 Collez. Santang. - Fiorelli , *Cat.* n. 7096) e 14].

141. — Sim. al prec. — Nave con vela spiegata , carica di spighe , sotto S C.

Cohen, id., n. 16. — Fiorelli, *Cat.* n. 7231.

142. — IMP DOMIT AVG GERM Trofeo. — Ramo d' ulivo, ai lati S C.

Cohen, *Domit.* n. 545.

Vol. XIX. Parte II. **Memoria — N.° 2.**

LA SCULTURA GRECA ARCAICA
E LE STATUE DEI TIRANNICIDI

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 14 GIUGNO 1895

DAL

DOTT. GIOVANNI PATRONI

I.

Nell' entusiasmo col quale, scacciati i Pisistratidi, Atene affermava la sua libertà e si andava costituendo a democrazia, i due animosi giovani che, precorrendo di poco lo scoppio dell' ira popolare, avevano osato vendicarsi nella persona d' Ipparco delle ingiurie patite, ed avevano pagato con la vita il loro ardimento, sembrarono i martiri di quelle idee democratiche che si affermavano, di quella libertà che si cominciava a godere. Armodio ed Aristogitone ebbero così onori non ancora concessi a mortali, e a loro si decretarono statue onorarie, la cui esecuzione fu affidata allo scultore Antenore 1). Ma quelle statue non rimasero a lungo: sopravvenuta l' invasione persiana, furono portate via da Serse. Il culto per la memoria dei τυραννοκτόνοι era però così radicato che, fra le prime cose, si pensò a ripristinarne le immagini, e tre anni dopo la disfatta degl' invasori, nel 477/6 av. Cr., le nuove statue, opera di Critio e Nesiote, erano collocate 2). In epoca più tarda furono anche restituite ad Atene le antiche 3).

---

1) Paus. I. 8. 5=Overbech, *Schriftquellen* 443. Questa è l' unica fonte che dia il nome dell'autore del primo gruppo. Esso è supplito dall' Urlichs al luogo di Plinio *N. H.* XXXIV. 70=*Schriftquellen* 444, che egli trasporta inoltre al § 72, dopo le parole *Aristides quadrigas bigasque* (cfr. *Arch. Ztg.* 1861 p. 144).

2) *Marm. Par. Epoch.* I. l. 70 sg. καὶ αἱ εἰκόνες ἐστάθησαν 'Αρμοδίου καὶ 'Αριστογείτονος ἔτη ΗΗΔΠ[Ι] ἄρχοντος 'Αθήνησι[ν 'Α]δειμάντου (ol. 75, 4.).

3) Le fonti non sono concordi intorno all' autore della restituzione. Plinio (l. c.) ed Arriano (*Anabasi* III. 16. 7=*Schriftqu.* 445) l'attribuiscono ad Alessandro Magno, Valerio Massimo (II. 10=*Schriftqu.* 447) a Seleuco, Pausania (l. c.) ad Antioco. Secondo il De Witte (*Ann. d. Ist.* 1877 p. 329) quest' ultima sarebbe la più esatta versione.

Un monumento così venerato dagli ateniesi, e ricordante un fatto così memorabile, non poteva non lasciar tracce anche nelle arti minori. Piccole riproduzioni del gruppo dei tirannicidi ricorrevano infatti tanto su monumenti di carattere più o meno ufficiale, come monete, piombi, anfore panatenaiche, quanto in monumenti di carattere privato 1). Ma, quantunque si comprendesse che si trattava di un gruppo, e non fosse difficile argomentarne il soggetto, pure, non offrendo queste riproduzioni nè dati cronologici abbastanza sicuri, nè elementi apprezzabili di giudizio, non era possibile determinare quale dei due gruppi, il più antico o il più recente, vi fosse rappresentato.

Se non che, oltre alle piccole riproduzioni, anche grandi copie statuarie si celavano nel materiale dei musei. Nel 1853 il Friederichs annunziava come egli avesse riconosciuto in due statue del museo di Napoli le copie dei tirannicidi 2).

Dopo questa fortunata scoperta si avevano finalmente dei dati per un giudizio stilistico, e gli archeologi furono generalmente d'accordo col Friederichs ravvisando nelle copie napoletane il più giovane dei gruppi, quello di Critio. Le cose erano a questo punto quando gli scavi dell'Acropoli fornirono materia alla conoscenza di un periodo artistico fino allora poco noto. Le sorprese di quegli scavi furono molte: in generale i trovamenti produssero l'impressione che già prima del 480 il progresso generale delle arti fosse stato maggiore di quello che si aspettava; e sotto questa impressione parecchie antiche convinzioni o caddero o furono scosse.

Anche l'attribuzione del gruppo dei tirannicidi doveva essere rimessa in discussione da una scoperta non meno fortunata di quella del Friederichs. Ad una statua femminile marmorea assai notevole per le grandi dimensioni e per un certo fare più largo, lo Studniczka riuscì a rivendicare una base firmata, con indizi così forti che, a volta a volta impugnati e difesi, hanno finito per essere ritenuti generalmente come validi 3). La base porta un nome di grande importanza per noi: il nome di Antenore.

Si trovarono allora, o sembrò che si trovassero, delle somiglianze di trattamento coi tirannicidi di Napoli; si pensò che le antiche statue, restituite ad Atene in tempi più tardi, dovevano offrire un interesse ben maggiore agli antiquari ed ai curiosi, non meno che agli artisti, e quindi maggiore incentivo ad esser riprodotte; si credette di potere spiegare il progresso e la mutazione di stile delle statue napoletane col fatto che Antenore, semplice marmorario quando scolpiva l'ἄγαλμα dell'Acropoli, doveva aver poi imparato l'arte del bronzo in qualche altra scuola di scultura. Di queste impressioni d'allora si fece eco lo

---

1) *Mon. d. Ist.* X tav. 48 *d* (il gruppo forma l'episema dello scudo di Atena in un'anfora panatenaica); Beulè, *Monn. d'Ath.* p. 335 (tetradrachmi attici di Mentore e Moschion col gruppo dei tirannicidi nel campo); *Arch. Ztg.* 1870 tav. 24, 1; *Arch. ep. Mittheilungen aus Oesterreich* III tav. 6, 2 (Petersen); Engel, *Bull. de Corresp. hellén.* 1884 tav. III n. 71-72 (piombi battuti in nome dello stato). Un bassorilievo di marmo trovato sul posto dell'antico Pritaneo offre anche una riproduzione del gruppo (Stackelberg, *Graeber der Hellenen* p. 33; Michaelis, *Journal of hellenic studies* V, 1884 p. 141 tav. 48). Il rilievo si conserva ora in Inghilterra a Broom-Hall, contea di Fife. Ricorre inoltre il gruppo sopra una lekythos a figure nere (Masner, *Antike Vasen u. Terracotten in K. K. Oesterreich. Museum für Kunst u. Industrie* n. 264 p. 33 sg.; *Arch. Ep. Mitth. aus Oesterreich* III tv. 6). 2) *Arch. Ztg.* 1853 col. 65 sgg.

3) *Jahrbuch d. arch. Inst.* II, 1887 p. 133 sgg. tav. X; *Antike Denkmäler* I tav. 53 con testo del Wolters — Cfr. E. A. Gardner, *Journ. of hell. stud.* X p. 278, XI p. 215, le cui obbiezioni sono ribattute dallo Heberdey (*Ath. Mitth.* XV p. 126). La parte superiore della statua è stata riprodotta in *Mus. d'Ath.* tav. XVI; Brunn Bruckmann, *Denkmäler d. gr. u. röm. Sculptur* n. 22.

stesso Studniczka, che non dubitò di rivendicare ad Antenore l'originale dei nostri tirannicidi. Non si può negare che tali combinazioni, esposte nello stesso tempo che si annunziava la scoperta della statua di Antenore, fossero assai ingegnose e seducenti.

Ma nuovi osservatori, meno preoccupati dalla scoperta della statua femminile, non furono persuasi che le ragioni esposte dallo Studniczka bastassero a spiegare la mutazione dello stile; anzi sulla stessa differenza essi fondarono la loro opinione che i tirannicidi non potessero appartenere ad Antenore e fossero quindi da attribuire a Critio. Tale opinione fu espressa dal Graef in un articolo che nella recente letteratura archeologica è la più notevole trattazione di questo soggetto 1).

Le idee esposte dal Graef hanno trovato, pare, il maggior seguito, e si son guadagnato lo Studniczka medesimo, il quale ha ritirato la sua prima opinione. Ciò non ostante i contraddittori non sono mancati. Il Kekulè 2), il Murray 3), il Collignon 4), propendono per Antenore, e se il Furtwängler parla sempre con sicurezza dei tirannicidi di Critio, il Winter attende ancora una vera soluzione del problema 5).

Gli argomenti del Graef non hanno dunque il valore di deduzioni scientifiche incontestabili? Certo, essi sono più negativi che positivi. Egli non dimostra nè tenta di dimostrare direttamente che i tirannicidi siano di Critio, ma afferma soltanto che non siano di Antenore, unicamente perchè le differenze con la statua dell'Acropoli gli sembrano troppo grandi e le somiglianze troppo vaghe. Ora qui c'è molto campo per l'impressione individuale: nessuno ha mai negato la differenza, si è soltanto cercato di darne una spiegazione conciliabile con l'attività artistica di un uomo di lunga vita che si trovi in un periodo di grandi innovazioni.

I confronti stilistici citati dal Graef recano ben poco lume alla cronologia. Se l'Armodio offre delle somiglianze con l'Herakles di una metopa selinuntina, chi può dire con precisione quando e dove sia sorto questo stile siculo che, accanto alle analogie, serba certamente un'impronta particolare? Se una somiglianza tra i tirannicidi e le sculture d'Olimpia non può negarsi, chi sa a puntino quando e soprattutto donde e come sia venuto questo stile così singolare e così isolato finora, appunto perchè le sue singolarità sono di maggior momento che le analogie? Nell'un caso e nell'altro, si tratta di sculture architettoniche, e lo scopo decorativo può avere influito sul trattamento delle figure: inoltre, come poteva darsi il caso di un frontone rimasto lungamente sguernito e poi riempito con figure, così poteva anche darsi quello di opere commesse fin dal principio della costruzione, sopra le misure date. Indipendentemente da ciò, si può incontrare qua una scuola attardata, là una scuola precocemente innovatrice, in modo che forme non assolutamente contemporanee possono sembrarci tali, e viceversa. E questa riserva ha tanto maggior valore quanto meno in contatto sono i luoghi di provenienza delle opere d'arte che si paragonano. Nè valgono a render più stretti questi raffronti le misure del Winter, che io non son solo a ritenere

1) *Ath. Mitth.* 1890 p. 1 sgg.

2) L'opposizione del Kekulè, di cui mi parlava lo stesso Graef, non pare siasi manifestata altrove che in qualche accenno nelle Introduzioni storico-artistiche alle guide del Baedeker per i paesi classici.

3) *Handbook of greek archaeology*, London 1892 p. 257 sg.

4) *Hist. de la Sculpt. grecque*, Paris 1892 p. 370 sgg.

5) *Jahrbuch d. arch. Inst.* 1893 p. 145. Sembra anzi che anche il Winter propenda per la data più alta. Parimente l'Homolle, a proposito delle metope del tesoro degli Ateniesi a Delfo, recentemente scoperte, riprendeva la questione dei tirannicidi, vale a dire la considerava come non risoluta (*Bull. de Corr. hellén* 1894 p. 171, ove però si opta per Critio).

un criterio insufficiente o, se mai, prematuro 1). E d'altra parte poco varrebbe lo stringerli per venire soltanto ad una conclusione come questa: i tirannicidi appartengono ad un' arte diversa dall' attica arcaica non meno che dall' attica del bel tempo (*Blütezeit*); in altri termini ad un periodo nel quale l' arte attica avrebbe perduta in parte la fisonomia propria, per restare sotto l' influenza di un' altra arte (che dai suoi due rami più noti possiamo chiamare *olimpio-sicula* o dal centro probabile *peloponnesiaca*), assorbirne i principi, e poi, modificatili secondo la sua indole, assumere di nuovo un carattere originale. Anche ammessa questa conclusione, resterebbe sempre da cercare dove comincia e dove finisce questo periodo.

Il Graef si pone qui un problema: se i tirannicidi appartengono a un ciclo artistico non attico, devesi forse abbandonarne l' identificazione? E risponde: no, perchè abbiamo del materiale di provenienza attica che mostra i caratteri dello stile olimpio-siculo. Ma questo è uno dei punti più deboli della sua argomentazione, sia nelle osservazioni delle analogie, per le quali gli è stato mosso il rimprovero di affastellare cose assai diverse 2), sia perchè le conclusioni a cui il Graef giunge a questo riguardo non chiarirebbero la questione principale. Se infatti fosse vero (e non lo concedo) che questo carattere stilistico che chiamiamo olimpio-siculo si trovi anche in opere attiche anteriori all' invasione persiana, come si fa a basare esclusivamente sull'appartenenza a tale indirizzo la posteriorità dei tirannicidi? Se questo nuovo stile s' è introdotto da fuori in Attica già bello e formato, ci son pure dovuti essere degli scultori che hanno lavorato prima nel vecchio stile e poi nel nuovo.

Peggio ancora se domandiamo ajuto alla storia della ceramica. Lo stile peloponnesiaco, col suo tipo delle teste dal mento fortemente sviluppato, avrebbe influito sulla ceramografia, e massime in Euphronios, mentre Hieron già lo abbandona. Ora come si concilia ciò col volere che tutta la fioritura dei grandi pittori di tazze sia anteriore al 480? Nel frammento dell' Acropoli riprodotto dal Graef, io non scorgo alcuna analogia sufficiente, e mi pare che il profitto che può venire alla cronologia della plastica da simili indagini sia, almeno per ora, così scarso, che proprio non valga la pena, anche per l'economia della trattazione, di impigliarsi in un ginepraio di questa specie.

Non resta dunque, in realtà, che la comparazione fra la statua muliebre dell' Acropoli e le riproduzioni napoletane dei tirannicidi. E ciò, nelle circostanze specialissime del caso nostro, è veramente troppo poco per negare anche la possibilità che Antenore abbia mutato stile. Tanto vero che il Graef, esaminando l' ἄγαλμα dell'Acropoli, vuol vederci l'opera di un uomo che ha già una volta cambiato stile, cosa che non gli concedo e che, se vera, sarebbe anzi contraria alla sua tesi. Se invece di un artista fermo e rigido nei suoi schemi avessimo da fare con una natura versatile e impressionabile e perfettibile fino ad acquistar pregi e difetti opposti a quelli della scuola donde usciva (come nella pittura il nostro Raffaello) tanto più facilmente si potrebbero attribuirgli più maniere quantunque assai diverse.

Mi sembra dunque che l' opinione del Graef, così come è esposta, ritenga ancora in gran parte il carattere di impressione subbiettiva, e che se questa impressione è la più giusta o la più comune, non debba però disprezzare la conferma di un' indagine più rigorosamente scientifica. Si deve prendere come base non la sola statua d'Antenore, ma tutta

---

1) Gli assurdi risultati ai quali è poi giunto il Kalkmann (*die Proportionen des Gesichtes in der griechischen Kunst*, *53es Winckelmannsprogr.*, Berlin 1893) mi lasciano completamente scettico.

2) Cfr. Furtwängler, *50es Winckelmannsprogr.* p. 151.

in genere la scultura attica anteriore al 480, per vedere se bisogna includervi o escluderne i tirannicidi. Non sarò certo io a muovere un biasimo all' arguto osservatore, sia perchè, quando si lavora in un campo pieno d'incertezze, non è facile ottenere il *lucidus ordo*, sia perchè le medesime difficoltà e il medesimo buon volere di vederci un poco più chiaro serviranno anche a me di scusa presso il benigno lettore. Ma si può riconoscere, senza far torto ad alcuno, che nè su questa nè su tante altre questioni coordinate è detta l'ultima parola.

II.

Per chiunque si è occupato dei tirannicidi dopo la scoperta della statua di Antenore, è stata dessa il punto di partenza di ogni osservazione e di ogni ragionamento. Cerchiamo dunque anche noi di studiare e classificare stilisticamente un' opera d' arte così importante e così variamente giudicata che alcuni la ritengono tanto primitiva da collocarla poco più in giù del Moschophoros, altri invece la trovano ricca di pregi e la fanno discendere assai, qualcuno infine ci ha visto uno sforzo potente per affrancarsi dalle pastoje dell' arcaismo e tendere verso la perfezione.

Il Graef vi nota degli elementi che appartengono secondo lui a due diversi indirizzi d'arte: l' uno, di fattura più larga, che tiene maggior conto della massa, che imita più spontaneamente le forme naturali, è quello che s' incontra nelle più antiche sculture dell' Attica in materiale del luogo (pietra tenera detta *poros* e marmo azzurrognolo dell' Imetto); — l' altro, di fattura più leziosa, che sacrifica al particolare l' effetto della massa, che si distingue per certi convenzionalismi, e s' incontra d' ordinario nelle sculture in marmo di Paros; indirizzo che, essendosi fatto risalire alla Nike scolpita da Archermos di Chio 1) vien detto da taluni « chioto ».

Ora si può obbiettare *a priori*, che la coesistenza in una stessa opera d' arte di elementi che noi conosciamo come appartenenti a due indirizzi diversi non autorizza per sè stessa a ritenere che la mistione sia stata fatta la prima volta dall' autore dell' opera che abbiamo sotto gli occhi. Non può essere stato il suo maestro a formarsi uno stile eclettico ed a trasmetterglielo? Anzi, quando tali distinzioni sono ancora vaghe e non si ha la certezza che quegli elementi siano caratteristici per l' uno o per l' altro indirizzo, il trovarli uniti non ci autorizza neppure ad ammettere che eclettismo vi sia. Comunque, dire che un artista ha dovuto prima lavorare in un altro stile, sarebbe sempre un po' arbitrario davanti ad un monumento unico, e allora soltanto una simile congettura sarebbe permessa, quando i vari elementi accozzati insieme stridessero fra loro e fosse manifesta l' inettitudine nel combinarli. Ora la statua di Antenore fa invece a tutti una impressione di armonia, e lo stesso Graef deve confessare che a prima vista non si distingue tra le sorelle dèll'Acropoli: alcune particolarità che, secondo lui, ritengono ancora dell' antichissima scultura attica e la distinguono dall' indirizzo « chioto » bisogna proprio pescarle.

I « chioti », dice il Graef, accentuano col contorno la glandula lacrimale senza esprimerla plasticamente, e danno agli occhi una forte obliquità. Qui invece non abbiamo obliquità, come non l' abbiamo nelle opere attiche anteriori all' influenza « chiota », e l' angolo interno dell' occhio non differisce in nulla dall' esterno.

---

1) *Bull. de Corresp. hellén.* 1879 tav. VI, VII; Brunn Bruckmann, *Denkm.* n. 36 = Collignon *Hist. de la Sculpt. grecque* fig. 67 p. 135.

Ora, prescindendo dal fatto che l'angolo interno dell'occhio è nella statua d'Antenore un po' meno acuto, ci sono anche delle teste addirittura « chiote », che non accentuano il contorno della glandula lacrimale 1). Gli occhi della statua di Antenore non sono poi perfettamente orizzontali, ma l'angolo interno è un poco più basso. Una maggiore o minore obliquità (che può anche dipendere dal sorriso più o meno accentuato, che tira in su gli angoli della bocca e le guance) non mi pare un criterio sufficiente per distinguere le scuole artistiche 2).

Il Graef trova, col Winter, caratteristiche per le sculture attiche le due pieghe che scendono dagli angoli della bocca in giù. Ma sottrarrebbe egli all'influenza « chiota » la statua *Mus. d' Ath.* VII, che ha suppergiù un trattamento analogo, e la testa d'Atena del frontone di Pisistrato 3) dove pur sono occhi fortemente inclinati e glandula lacrimale accentuata? In opere d'arte certamente non attiche nè « chiote » si trovano queste pieghe in modo assai analogo a quello ritenuto caratteristico per le attiche 4).

E le altre particolarità rilevate dal Graef e che realmente non sembrano rintracciarsi nelle sculture « chiote » o meglio nelle sculture attiche di fattura leziosa, sono poi veramente originarie dell'Attica, nel senso di un'arte autoctona? La pienezza generale delle forme, che distingue la statua di Antenore, ricorda l'arte jonico-asiatica. Le spalle robuste e il trattamento dei capelli in riccetti tondi fitti fitti e raggomitolati come tante chiocciole (che, si noti bene, non comparisce mai nelle sculture attiche primitive) sono cose ovvie e caratteristiche in quel ramo dell'arcaismo jonico che è rappresentato da una serie di sculture cipriote 5).

Una delle forme più singolari è quella dell'orecchio, che ha anche attirato l'attenzione del Graef. Egli stesso concede che non si riscontri in alcuna delle opere « chiote ». Ma è forse un elemento dello stile attico? Le sculture in pietra locale hanno un diritto ben maggiore ad esser giudicate indigene: ebbene, nè le orecchie del Moschoporos 6) nè quelle delle sculture in poros, p. e. del Tifone 7) hanno nulla da fare con le orecchie della statua di An-

1) Cavvadias Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ Μουσείου, n. 27. 'Αρχ. 'Εφημερίς 1883 tav. V (da un disegno).

2) Si confrontino le osservazioni, in gran parte giudiziose, del Sophulis ('Αρχ. 'Εφ. 1891 col. 165 sgg.) dalle quali risulta che lo schema dell'occhio non è nell'arte arcaica niente affatto canonico, anzi estremamente incerto.

3) 'Εφ. 'Αρχ. 1883 tav. IV (da disegno che non rende lo stile); Baumeister, *Denkm.* I fig. 354; Collignon, *Sculpt. gr.* fig. 193.

4) Busto *Mus. d' Ath.* IX=Collignon op. c. fig. 75 p. 166; Apollo arcaico del Ptoion *Bull. de Corr. hellén.* 1886 tav. IV=Collignon fig. 92 p. 196=Brunn Bruckmann n. 126, cfr. Furtwängler, *Meisterwerke* p. 715 sgg.

5) Cfr. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art* III p. 507 sgg., 539 — Brunn Bruckmann 201-206. Se c'è arte che presenti una certa unità per cui i suoi prodotti sono riconoscibili a colpo d'occhio, non ostante il mutare di periodi e d'influenze, questa è la scultura arcaica cipriota: eppure p. e. le statue Br. Br. 201 *b*=Perrot Chip. III fig. 350 p. 513 e Br. Br. 203=P. Ch. fig. 195 p. 255 non presentano obliquità d'occhio (nell'ultima pare irregolarmente obliquo il solo occhio dr.) mentre in Br. Br. 202 *a*=P. Ch. fig. 358 p. 531 e Br. Br. 206=P. Ch. fig. 349 p. 511 gli occhi sono obliqui. Quanto al trattamento dei capelli che abbiamo accennato, esso deriva sicuramente dalle arti orientali.

6) *Mus. d' Ath.* XI; Brunn Bruckmann n. 6=Collignon fig. 102 p. 217.

7) *Ath. Mitth.* XIV tav. II=Collignon fig. 99 p. 209. Dettaglio di una testa, *Antike Denkm.* I, 30=Collignon tav. II.

tenore, anzi sono più naturali, molto meno stileggiate. Dalle prime non possono derivare le ultime. e d'altra parte l'essere Antenore e gli scultori affini più progrediti in tutto il resto, e lo stesso ripetersi della forma fissa, mostra che non si tratta di una inesperienza di principiante, ma di una convenzione stabilita. Ora questa convenzione non viene da sviluppo interno, ma è sovrapposta, e certamente venuta di fuori, quantunque oggi non si possa dir donde.

Possiamo dunque affermare che non solo nulla autorizzerebbe a ritenere che la pretesa miscela dello stile attico col « chioto » sia stata fatta da Antenore, ma neppure il presupposto che ci siano effettivamente nella sua statua degli elementi attici e degli altri « chioti » ha fondamento. L'autore di questo ἄγαλμα ha bene uno stile suo, tutto d'un pezzo, quantunque i vari elementi possano forse provenire, in origine, da fonti diverse. Le influenze che venivano dall'Oriente erano senza dubbio molteplici, complesse, e possiamo esser certi che, se si fecero dapprima debolmente sentire, dovettero acquistar forza quando alla pietra locale si sostituì il marmo insulare. L'arte attica prese così quella tinta speciale che non ho mai ben compreso, in verità, perchè si sia voluta battezzare come arte « chiota ». Tranne alcuni pezzi che si appartano troppo manifestamente, tutte le sculture marmoree arcaiche dell'Acropoli hanno un'aria di famiglia, e se la tradizione artistica non s'è per lunghi anni interrotta, sono sculture attiche. Ma l'unità regionale non esclude le diversità individuali degli artisti e delle officine; nulla di più pericoloso che voler cercare una patria ad ogni *nuance* di stile non sempre bene afferrabile e in niun modo capace di caratterizzare una scuola. Dall'arte jonica o greco-orientale non tutti prendono tutto e non allo stesso modo. Antenore ne dipende non più e non meno che gli altri, quantunque egli rappresenti una tradizione individuale di officina 1). Il suo stile non è così fermo e rigido

1) Delle sculture che potrebbero aggrupparsi qui per i loro caratteri comuni le principali sono:

a) busto frammentario dell'Acropoli, num. del mus. 619, riprodotto dal Graef (*Ath. Mitth.* 1890 p. 4) che ne indica anche le somiglianze stringenti con la statua di Antenore. Notevole soprattutto il trattamento identico e curiosamente stileggiato dell'orecchio, che differisce profondamente da quello di tutte le altre statue dell'Acropoli. Questo busto è certamente più arcaico della stessa statua d'Antenore. Il Sophulis l'attribuisce al padre di lui Eumares (τὰ ἐν 'Ακροπόλει ἀγάλματα χορῶν, 'Αθῆναι 1892 p. 54).

b) la statua d'Antenore.

c) l'Afrodite del museo di Lione, sulla cui provenienza e sull'epoca del suo trasporto a Marsiglia nulla si è mai stabilito di positivo (Bazin, *L'Aphrodite Marseillaise du Musée de Lyon*, con tavola=Collignon fig. 90 p. 190). A me pare che appartenga a questo gruppo: non vi scorgo nulla di propriamente jonico-asiatico, nè d'arte insulare, nè di quella della Grecia settentrionale: la scultura che più le si avvicina mi pare il busto *a*. L'orecchio è trattato secondo uno schema generale comune ad *a*, *b*, quantunque un po' più semplice.

d) una testa del museo britannico (*Bull. de Corr. hellén* 1893 tav. XII, XIII). Notevolmente progredita nell'esecuzione dei dettagli, ritiene ancora nell'insiene delle forti analogie con le precedenti. Nella testa di Antenore come in questa l'acconciatura è divisa in due parti da un diadema o da una tenia; la parte che resta sotto il diadema o la tenia, sulla fronte, è nell'una e nell'altra testa distinta in tre ordini di riccioli a volute. I capelli sul cranio sono trascurati nella statua d'Antenore, che insieme con la base doveva raggiungere un'altezza notevole: del resto il modo con cui sono trattati i capelli della testa virile sul cranio ricorda il trattamento dei capelli che scendono dietro l'orecchio della statua d'Antenore (cfr. *Jahrbuch d. Inst.* 1887 tav. X, 1). Nell'una e nell'altra il globo dell'occhio era formato da una pasta vitrea, mentre nelle teste marmoree di questo periodo gli occhi sogliono essere dipinti. Su quanto

perchè l'abbia inventato lui, ma perchè è lo stile del padre, dell'avolo, del bisavolo, o anche semplicemente del maestro suo, del maestro del suo maestro, del maestro di costui. Conosciamo abbastanza dalle fonti letterarie, confermate dai monumenti, il lentissimo progredire dell'arte arcaica, il suo perpetuarsi in una famiglia durante parecchie generazioni, restando ferma negli schemi resi quasi sacri dalla tradizione e dal rito, o non facendo che passi piccolissimi, finchè un sistema o un tipo nuovo, trovato altrove, non venisse a sostituire l'antico o modificarlo, diventando patrimonio comune, e nuovo alveo in cui tornava ad adagiarsi l'arte. Non abbiamo dunque alcun motivo di concedere al Graef quello ch'egli voleva desumere dalla sua fallace analisi stilistica, che cioè l'ἄγαλμα di Antenore sia l'opera d'un maestro vecchio. A rigore, esso può ben essere, come credeva lo Studniczka e crede il Collignon, un'opera giovanile.

Serviamoci ora di questi risultati per riprendere il confronto tra l'ἄγαλμα dell'Acropoli e i tirannicidi. È degno di nota che tutti gli osservatori si son dovuti limitare a paragonare la testa dell'ἄγαλμα e la testa dell'Armodio di Napoli, che solo conserva la sua. Le osservazioni del Graef sono, a questo proposito, per la massima parte giuste. È vero che, specialmente nella conformazione degli occhi, nel mento qui organicamente congiunto, lì inorganicamente sporgente dal viso, nelle orecchie qui perfette o quasi, lì del tutto convenzionali, la testa d'Armodio offre dei progressi assai notevoli 1). In sostanza però essa accusa un arcaismo più maturo, ma non ancora un'arte libera da convenzioni: la fronte bassa, il grosso mento, l'orecchio collocato assai in alto e indietro, il sorriso che ancora aleggia incerto sulla bocca, contro ciò che si aspetterebbe in una situazione simile, lo dicono abbastanza. Inoltre, la stessa limitazione del raffronto alla testa, anzi al viso, che si è imposta a tutti, mostra la insufficienza di esso e dà adito a delle questioni pregiudiziali che attenuano di molto il valore delle differenze riscontrate. Il tipo virile, per esempio, si è sviluppato più presto, perchè agli artisti era lecito rappresentarlo e studiarlo nudo. Ciò non era, in quell'epoca, pel tipo femminile, che doveva restare più convenzionale: ora i due termini del confronto sono appunto una statua virile nuda ed una femminile vestita. — Di più, potevano anche esserci delle ragioni speciali che ritardassero il libero svolgimento dell'arte e costringessero l'artista a restare entro schemi tradizionali. Una di queste ragioni, le esigenze jeratiche, è probabile che ci fosse per la statua femminile, che, alta più

---

la testa del museo britannico contiene di più progredito ritorneremo parlandone in relazione con altre teste virili.

Si propende oggi a vedere nei pezzi più antichi (*a*, *b*) opere d'arte attiche anteriori al dominio dell'influenza « chiota », mentre in *d* l'editore Collignon vede un'opera del finire di questa influenza. A me sembra invece di vederci una filiazione più diretta dalle prime. L'artista non tende qui al lezioso, al raffinato, non sembra soverchiamente preoccupato che la sua opera riesca bella. La concezione delle forme è massiccia come e più che in *a*, *b*, ma molte di esse sono state singolarmente studiate e sono assai più vicine alla natura, mentre ciò che rappresenta il residuo di una lunga tradizione, le forme più innaturali e più fortemente stileggiate, è del tutto estraneo alla così detta arte chiota e non trova in Attica altra analogia prossima se non la statua d'Antenore.

1) Non mi persuado però della differenza che il Graef vorrebbe stabilire fra i riccioli dell'una e quelli dell'altra testa: mi sembra una sottigliezza che in ogni caso non può denotare « un forte progresso stilistico e un avvicinamento alla naturalezza del ricciolo ». Questi riccetti così stileggiati, un po' più un po' meno tondi, restano sempre una convenzione, che sparisce col finire dell'arcaismo.

del naturale (m. 2, 02 senza il plinto), bisognerebbe ritenere per una dea, forse col Reinach per Atena Ergane, titolo che, secondo il Dörpfeld, spettava alla stessa dea del maggior tempio dell'Acropoli, prima delle guerre mediche. — Pei tirannicidi invece è certo che tali ragioni non c'erano: sono rappresentati dei personaggi determinati, in circostanze che lasciavano l'artista libero di uscire dal convenzionalismo e di studiar la natura.

L' ἄγαλμα dell' Acropoli è di marmo, ed eseguito con una tecnica che era divenuta *routine*; i tirannicidi erano di bronzo, eseguiti in un tempo in cui questa tecnica era ancor nuova per la grande statuaria, e si faceva strada, costringendo a mutare stile. E di questi bronzi non avremmo che copie marmoree assai posteriori, che non han potuto se non attenuarne l'arcaismo. Anche prendendole così come sono, una trentina d'anni o poco più potrebbero bastare, in un periodo di tante e così rapide evoluzioni e rivoluzioni quale mai s' era fino allora avuto, e in un caso che obbliga a tante riserve, per spiegarci la loro maggiore perfezione. Ammessa la possibilità che l' ἄγαλμα sia un lavoro di una prima maniera, non si può negare *a priori* l' altra possibilità che lo stesso artista sia autore delle due opere: tanto più che, in ogni caso, resta una giusta osservazione dello Studniczka: l' ἄγαλμα dell' Acropoli non ci mostra in nulla la grande perizia dell' arte del bronzo che le fonti e la considerazione che si trattava di una importante commissione pubblica debbono far supporre nell' Antenore autore dei tirannicidi. La tecnica dell' ἄγαλμα non eccede in nulla quella dei marmorari. Il bronzo, che non ammetteva policromia, e il cui colore e i cui lustri rendevano più difficile la percezione dei singoli particolari, esigeva che si desse a questi una forma più incisiva e precisa, un maggior rilievo plastico, e obbligava quindi a studiarli meglio. Oltre a ciò le migliori condizioni statiche rendevano la posa più libera, l'insieme più svelto e leggero. Nulla di questo nella statua di Antenore, quasi immobile nel suo pesante panneggio. I particolari del viso sono accennati con una certa maniera superficiale, che ha un carattere lineare: sono ancora, quasi direi, più disegnati che modellati 1). Non è possibile che l'autore di una statua dove manca così completamente ogni risultato della pratica del bronzo fosse contemporaneamente un grande bronzista: bisogna che, dopo aver fatta questa statua, egli sia tornato a scuola ed abbia imparato la tecnica nuova per lui, e certo insieme con la tecnica uno stile nuovo.

Che la incompatibilità delle due opere con una sola vita d' artista svoltasi in tali circostanze non sia per sè stessa evidente, lo prova il fatto che questa combinazione si è potuta proporre e, non ostante le obbiezioni del Graef, ci sono ancora degli scienziati che la preferiscono e degli altri che restano indecisi. È tempo dunque di andare in fondo dell' argomento.

---

1) Questi caratteri acquistano maggior valore dal confronto della testa *d*, in cui accanto al permanere di forme viete ci sono particolari che mostrano uno studio nuovo ed un maggiore avvicinamento alla natura (v. sopra p. 7, nota).

III.

Respinta l'invasione persiana, s'intrapresero sull'acropoli d'Atene dei grandi lavori di sistemazione e di livellamento pei quali la spianata superiore fu notevolmente ampliata. Il cumulo di rottami che la devastazione aveva lasciato dietro di sè servì di riempimento; frammenti architettonici, basi, lapidi, cocci di vasi, sculture infrante e gettate giù dai piedistalli, e, per nostra fortuna, non solo veri e propri frammenti, ma anche statue quasi intere (che agli Ateniesi parvero inservibili mentre a noi sembrano malmenate si, ma sempre di una conservazione preziosa) andarono a dormire, a poche braccia dal suolo, il sonno dell'oblio. I tedeschi chiamano questo ammasso di rottami col nome di *Perserschutt*. Questo è un cardine nella storia dell'arte greca: tutto ciò che vi è stato rinvenuto dentro è sicuramente anteriore al 480 av. Cr. Un nome convenzionale è quindi anche per noi necessario, ed io adopero quello di *colmata persiana*.

Per quanto questo materiale abbia un valore inestimabile, per quanto le nostre cognizioni se ne siano avvantaggiate, pure a dir vero sono state più le sorprese e le difficoltà nuove che i vecchi dubbi chiariti. Ci siamo trovati davanti a tutt' altro che ad una serie completa con uno sviluppo uguale ed omogeneo: se così fosse stato, bastava uno sguardo per risolvere non solo la questione dei tirannicidi, ma molte altre.

Pure, per il tipo femminile stante, quantunque già noto in certo modo dai trovamenti di Delos, abbiamo nel materiale dell'Acropoli cospicui elementi. Ma, curioso destino! non si conserva nessuna statua virile del tempo dei Pisistratidi; si conosce solo qualche frammento, qualche testa di efebo che sembra appartenere agli ultimi anni prima delle guerre mediche, e non è se non da una serie di teste riferibili all'Attica per la provenienza o per lo stile, che le storie della plastica, anche più recenti, possono dare un' idea del tipo virile di questo periodo 1).

In tanta scarsezza è interessante far nota anche una bella e troppo dimenticata testa del museo dell'Acropoli, che appartiene sicuramente all'epoca dei Pisistratidi (tav. I. 1,2). Erroneamente nel piccolo catalogo del Cavvadias 2) si dà per femminile: è senza dubbio di un

---

1) Collignon, op. cit. Livre III Chap. IV § 3, p. 357 sgg.

2) N. 663: grandezza alquanto minore del naturale (a. del tutto m. 0.17). I capelli sono tinti di rosso pallido, e conservano freschissimo il loro colore, come, mi diceva il Graef che era presente mentre fotografavo questa testa (e che è stato testimone oculare degli scavi della colmata persiana) non hanno che le sculture le quali sono state interrate all'indomani del 480. Nel vertice è ancora confitto (ma contorto) il perno del meniskos, in bronzo. Sono danneggiati il mento, il naso cui manca la punta, e il sopracciglio destro.

Devo un ringraziamento all' Eforia delle antichità del regno di Grecia, per avermi permesso di pubblicare pel primo questa testa e l' altra a tav. II. Avrei pur voluto qui rammentare in modo speciale il Lolling, troppo presto rapito dalla morte, ed alla cui benevolenza io devo molte agevolezze, molti buoni e pratici consigli, molti vantaggi che può soltanto apprezzare chi ha dimorato a lungo in Grecia ponendo a profitto le sue cognizioni locali. Fu egli che venne con me sull'Acropoli per aprirmi l'armadio ove si conserva la testa n. 663: chi avrebbe detto che non doveva vederla pubblicata, e che io non avrei potuto se non rendere omaggio alla sua memoria! Egli resta per me l' ideale dell' uomo del Nord che, attratto dalla seduzione dei paesi classici, pone lealmente al loro servigio la propria attività, amando la terra ospitale, sti-

efebo. Basterebbe, a dirlo, l'acconciatura. I capelli sono tagliati sulla nuca all'altezza del mento, e stretti in giro da un cordoncino che passa sull'orecchio e li divide in tre parti, ciascuna delle quali è trattata in modo diverso. Quelli che restano sull'occipite, chiusi dal cordoncino, formano tante strisce orizzontali come onde: quelli che scendono sulla nuca formano dei nastrini ondulati che terminano in volute a chiocciola appena accennate: quelli poi che restano sulla fronte formano una grande massa increspata che scende fino davanti all' orecchio, e termina anch' essa anteriormente in volute. Il viso è ovale, il cranio alto e bene sviluppato, l' orecchio poco modellato e troppo carnoso, ma collocato giustamente, non troppo in alto e indietro come suol essere nelle teste arcaiche. Le gote sono trattate abbastanza bene, gli zigomi non troppo sporgenti, il passaggio delle labbra nelle guance è fatto con un leggero movimento di piani abbastanza giusto: soltanto il taglio delle labbra è duro e presenta curve geometriche, senza movimento, e piani che s' incontrano a spigoli vivi, caratteristici della lavorazione in un materiale compatto e non troppo tenero, quando l' arte non è ancora padrona della modellatura e si lascia guidare dagli strumenti che adopera. La bocca non è che una *rima* terminante in angoli acuti che vanno un po' in su. Insieme con la bocca, quello che c' è di più arcaico sono gli occhi, gli occhi « cinesi » un po' obliqui, dalla forma stretta e allungata delle opere d' arte jonica, un po' troppo sporgenti dalla cavità orbitale non giustamente approfondita, mentre l'arco sopraccigliare è troppo alto e tondo. Nondimeno essi danno alla fisonomia un' aria di gentilezza: si può dire che il sorriso sia qui più negli occhi che sulle labbra.—L'impressione dell'insieme è modificata però in senso contrario dal mento forte e massiccio, col quale l' artista ha voluto dare un certo vigore alla sua testa, e forse un altro contrassegno della virilità.— Se si nascondono a volta a volta nella veduta di prospetto la metà inferiore e la superiore del viso, si osserverà che difficilmente l'una farebbe supporre l' altra, e, nonostante il taglio della bocca, la superiore sembrerà assai più convenzionale ed arcaica.

Senza dubbio, l' efebo cui appartenne questa testa dovette essere il fratello delle figure femminili eseguite con quel gusto lezioso affine all'arte jonica insulare, che fu attribuito alla scuola di Chios. Sotto questo rispetto io credo che essa abbia una reale importanza, poichè è l' unica testa d' efebo di questo periodo artistico trovata sull' Acropoli, e che sia destinata a colmare una vera lacuna nei trattati dell'antica plastica. Per quanto (se si tien conto della grande varietà che offrono le sculture antiche di questo periodo, tra le quali non sarebbe agevole indicare due pezzi che mostrino d'esser fatti dalle stesse mani) per quanto non sia difficile trovare in altre teste delle analogie con la nostra, pure almeno i pezzi più noti e caratteristici presentano delle tendenze diverse, una minore ricerca o anche un reciso disdegno per la gentilezza delle forme. Nella testa Rampin 1) per quanto l' acconciatura sia complicata, essa non ingentilisce la fisonomia, che serba nell'insieme qualche cosa quasi di barbarico. È egli possibile di porre col Collignon questa testa « nel periodo in cui le influenze della scuola di Chios sono onnipotenti ad Atene » ed anche ad una data abbastanza avanzata, una diecina d'anni prima della cacciata d'Ippia? È possibile che questa testa rappresenti il tipo virile attico nell' epoca più splendida dei Pisistratidi, e che abbia

mandone i giovani scienziati e gli abitanti, non cercando d' imporsi, ma di adattarsi, di acclimatarsi. Possa l'esempio del Lolling — pianto dalla patria naturale e dall'adottiva, e ricordato con affetto da persone straniere all' una ed all' altra — possa un tale esempio riuscir profittevole, e indurre a cercare un poco, dove in luogo di simpatia ed amicizia nascono dissapori ed odiosità, di chi sia la colpa.

1) *Mon. Grecs* 1878 tav. I; Rayet, *Mon. de l'art antique* I tav. 18=Collignon fig. 182 p. 360.

per sorelle le eleganti damine dell'Acropoli? Con tutte le riserve che impone la sua singolarità, io sarei inclinato a dare assai maggior valore alle somiglianze che lo stesso Collignon non può a meno di trovare col Moschophoros e con le sculture del periodo precedente. Oltre al taglio ed alla fattura delle singole forme del viso, c' è un criterio esterno che deve in questo caso avere tutto il suo valore: la moda. La moda delle acconciature dovette essere molto varia e molto mutevole nel VI secolo, giacchè è anche in questo difficile di trovare due teste identiche. Ora il Moschophoros e la testa Rampin portano i capelli e la barba, in sostanza, allo stesso modo: entrambi hanno lunghi capelli che scendono dietro le orecchie e formano frangia sulla fronte; entrambi portano rasi i peli delle labbra, anche del labbro inferiore, mentre la corta barba gira in tondo sul mento, a distanza dalla bocca. Se prescindiamo dal fatto che nel Moschophoros era certo eseguito in pittura il dettaglio dei peli della barba, anche per la tecnica resta ben poca differenza: siamo ben lungi dalla virtuosità dei così detti chioti, dalle trecce crespe, ondulate, mosse, con una varietà infinita di linee, anzi di ghirigori. Tutto si riduce a questo: che la frangia sulla fronte è più ricca, ciascun ricciolo è diviso in quadrettini da un numero maggiore di tagli, e termina in una voluta. La testa Rampin deve essere dunque più vicina al Moschoporos che alla graziosa arte « chiota », e al posto che essa usurpa ha maggior diritto, sotto tutti i rispetti, la nostra. Resta però il desiderio di una testa barbata dello stesso periodo, giacchè la testa Fauvel è troppo mal ridotta e troppo poco caratteristica 1), e la testa Sabouroff 2) appartiene ad un indirizzo assai più realistico e posteriore.

Una testa del museo del Louvre pubblicata dal Collignon dopo la stampa del I volume della sua *Histoire de la Sculpture Grecque* 3) offre con la nostra un singolare riscontro: essa ha una acconciatura quasi identica, con analoghe strisce orizzontali sull'occipite, frangia sulla fronte e zazzera sulla nuca: soltanto, le volute terminali sono eseguite come spirali metalliche, e sulla fronte ce n'è un doppio ordine. Senza dubbio queste due teste sono assai vicine per tempo, e pure, guardando alle forme del volto, sembra che nella testa del Louvre l' arte batta una strada un po' diversa. L'arco sopraccigliare non è così alto e tondo, la cavità orbitale è più profonda, gli occhi non sono obliqui e stretti, ma invece piuttosto tondi e troppo aperti, mentre il bulbo invece di sporgere è tagliato in piano. Gli zigomi e il mento sono assai più sporgenti e danno alla fisonomia un carattere ossuto. In compenso la bocca è assai meglio studiata, e più naturale; il taglio è abbastanza giusto: nella grossezza delle labbra c' è movimento di piani, che non s' incontrano a spigoli vivi: il labbro inferiore è anche diviso per metà da un piccolo incavo. Ma il passaggio del mento nella gola è un po' brusco, e la testa del Louvre sembra quella di una persona che stia impettita. Ci sono insomma in ciascuna delle due teste dei particolari a volta a volta più riusciti e meno riusciti che nell' altra, anzi come armonia e, direi, simpatia dell' insieme, la testa dell' Acropoli è forse più soddisfacente, con tutto il suo convenzionalismo. Sembra che l'autore della testa del Louvre esprima tutto quello che può, imitando il vero con una certa franchezza un po' rude. L'autore della nostra sembra invece dar meno di quello che può, perchè più legato dalla tradizione. Si tratta però senza dubbio di differenze individuali, di officine diverse, non certo di caratteri che costituiscano diversità di scuola in senso etnico-geografico.

La testa del Louvre offre qualche analogia col gruppo che abbiamo formato attorno ad Antenore, e in cui abbiamo osservato anche tracce di arte greco-orientale; e special-

---

1) *Mon. Grecs* 1889-90 p. 35.

2) *Collect. Sabouroff* I tav. 3, 4; *Beschreibung d. ant. Skulpt. d. KK. Museen zu Berlin* n. 308.

3) *Bull. de Corr. hell.* 1892 tav. V (cfr. schizzo a p. 449).

mente con la più progredita testa *d* 1). Nell'una e nell'altra le forme sono massicce ed ossute, la cavità orbitale vasta ma non molto profonda, l'occhio grande e molto aperto, gli zigomi e il merito prominenti, le parti molli sacrificate, il passaggio del mento nella gola duro come in chi sta impettito. Non pertanto queste somiglianze non sono decisive: le tre teste non appartengono proprio alla stessa famiglia. La testa del Louvre, che perde di grazia e di delicatezza di fronte a quella dell'Acropoli, ne guadagna invece di fronte a quella del museo britannico. In questa la ricerca di una espressione gentile è anche minore, o meglio nulla. Le labbra, un po' forse per reagire contro la convenzione del sorriso, un po' per la inesperienza nel trattare le parti delicate, si allungano in avanti e danno alla fisonomia un' espressione alquanto goffa, tra il serio e l'imbronciato.

Abbiamo già osservato come accanto al permanere di forme innaturali e fortemente stileggiate, residuo di una lunga tradizione (quale il trattamento dei capelli) ci sia in questa testa un nuovo studio delle forme, un maggiore avvicinamento alla natura. Ma in queste forme nuove, in questa sincerità ancora rozza, non si tratta di uno sforzo isolato. Anche nel nostro materiale così scarso, esso trova un assai acconcio riscontro. La testa Jakobsen 2) mostra le stesse tendenze di realismo ancor rozzo, e delle somiglianze assai strette nel trattamento delle singole parti. L'arco sopracigliare alto e tondo, il taglio obliquo che ne discende nell' orbita, la glabella larga e piatta, gli zigomi e il mento sporgenti, la regione orale infossata mentre le labbra sono strette e allungate in avanti, tutti questi sono caratteri comuni, e la loro somiglianza ha tanto più valore quanto meno ne ha l'unica differenza reale che si fa notare a prima vista nel viso, cioè il trattamento degli occhi. Evidentemente qui non può stabilirsi il paragone, perchè l'artista della testa Jakobsen ha voluto tutto esprimere con lo scalpello, mentre quello della testa del museo britannico aveva riempito gli occhi con pasta vitrea, e l'esser le palpebre ridotte ad una espressione minima fa sospettare che non si fosse anche qui, come nella statua di Antenore, incastonata la pasta vitrea in un guscio di bronzo destinato a rappresentare le ciglia e quindi a restringer l'occhio.

Ma non basta accennare le somiglianze, bisogna anche cercare d'indagare quali tappe rappresentino queste teste nello sviluppo del tipo virile, quale sia il loro rapporto, che cosa c'insegnino per la cronologia, sia pure relativa. L'ipotesi di una testa che, pure appartenendo ad una stessa scuola indipendente, e allo stesso tempo della testa Jakobsen, si sia appropriata e quasi direi sovrapposta una acconciatura antiquata, tolta di peso da una scuola diversa, è da scartarsi senz' altro. Alquanto più verosimile sembrerebbe l'altra ipotesi, che la scuola di Antenore (per darle un nome) rimasta in minoranza, sopraffatta dalla voga d'una scuola più leziosa, si sia andata accostando ad una terza scuola che già sarebbe fiorita in Attica e che a noi sarebbe rappresentata dalla testa Jakobsen. Se non che, noi non abbiamo alcun altro elemento per affermare la preesistenza di questa terza scuola 3). Se non è privo di fondamento, dati i risultati degli scavi, l'affermare che la scuola di Antenore deve essere infatti rimasta in minoranza e come isolata, perchè non ha potuto essa stessa evolversi e progredire, resistendo all'influenza leziosa? Essa, che ama un certo fare più largo, che tiene più conto della massa ed è meno propensa a sbizzarrirsi nei particolari, si trovava sotto questo punto di vista in migliori condizioni, e doveva piuttosto progredire in senso naturalistico che cadere nel manierismo. Paragonando attentamente la testa

1) V. sopra p. 7, nota.

2) *Mon. Grecs* 1877 tav. I; Br. Br. n. 116; Collignon fig. 183 p. 361.

3) Si badi che parlo qui di scuola in senso individuale, non etnico-geografico.

del museo britannico con la testa Jakobsen, si troverà forse in quella qualche cosa di più arcaico anche nelle parti che si corrispondono; ma in sostanza bisogna convenire che l'artista non ha ormai se non da liberarsi di quel trattamento così curioso dei capelli, di una vecchia acconciatura che già sta male su quel viso, e sembra che appartenga ad un'altra testa, per entrare francamente in una nuova via. Le cause di questa evoluzione potevano essere varie. Da una parte, un'occasione come quella che si è presentata all'artista della testa Jakobsen, di rappresentare un atleta e di studiarne dal vero i capelli rasi sul cranio e le orecchie tumefatte dai pugni; dall'altra la influenza, sul principio limitata, lenta e indiretta, della tecnica del bronzo. Questa influenza già si sente in alcuni particolari della testa Jakobsen. Essa ha certamente insegnato all'artista di concepire i capelli corti come una massa aderente al cranio, in cui sono distinte da una sottile incisione tante piccole ciocche lisce: merita anche di esser ricordata la sottile piega della palpebra, che ricorre in altre opere le quali accusano manifestamente lo stile del bronzo 1) e che è certo un tratto più proprio del bulino che dello scalpello.

Con questo nuovo modo di concepire i capelli si è fatto un progresso grande. L'arte non rinunzierà ancora a quelle volute stileggiate, quando vorrà esprimere i capelli ricciuti invece che i lisci, ma concepirà i capelli corti come una massa alla quale i riccetti che la formano sono subordinati. Così ritroveremo tali riccetti in teste assai progredite, ma non più disposti in file simmetriche e dure, come qualche cosa di solido che stia da sè, come un diadema che cinga la fronte: invece i capelli saranno espressi come una massa che giunge sino ai confini naturali del cuojo capelluto, e nella quale sono distinte ad una ad una le ciocche per mezzo di una fitta rete di quelle volute convenzionali. Il vero progresso dalla statua di Antenore all'Armodio non consiste, come vuole il Graef, nella forma di ciascun ricciolo preso per sè stesso, ma nel valore plastico dell'insieme, nell'essere i capelli qualche cosa d'inorganico nell'una e di organico nell'altra testa.

Va da sè che, anche per cominciare a ricevere l'influenza dell'arte del bronzo, la scuola cui appartiene Antenore era meglio preparata. Sulla scuola più leziosa, il cui fondamento era la virtuosità marmoraria, anche esagerata, la nuova influenza non poteva agire senza effetti deleteri.

Per tornare poi alla testa del Louvre, diremo che essa non ha caratteri molto decisi; non appartiene a nessuno dei due indirizzi estremi, nè al manierismo un po' lezioso, nè al naturalismo un po' brutale. È abbastanza naturale che ci fossero, fra l'uno e l'altro indirizzo, delle opere d'arte intermedie.

A questo punto ci diventa impossibile di seguire le trasformazioni e lo sviluppo del tipo virile. Il nostro materiale presenta qui una grande lacuna. Al Winter è riuscito di mostrare il progresso continuo in una serie di statue equestri dell'Acropoli, studiando più gli avanzi dei cavalli che quelli poco significanti dei cavalieri 2). Noi dobbiamo saltare ad alcuni pezzi che appartengono agli anni di poco antecedenti al 480, o immediatamente suc-

---

1) P. e. l'Apollo Holleaux (*Bull. de Corr. hell.* 1887 tav. XIII, XIV; Br. Br. 12 *a*; Collignon fig. 157 p. 315) e la testa samia *Mus. d'Ath.* IX=Collignon fig. 75 p. 166. Per questa son d'accordo col Graef (*Wochenschr. für klass. Philologie* 1894 p. 8 sgg.) nel ritenere che male il Sauer (*Altnaxische Marmorkunst*, in *Ath. Mitth.* 1892 p. 49) neghi l'influenza dello stile del bronzo. Solo, bisogna intendersi. Non si tratta di una scuola abituata a fondere grandi statue e quindi a studiare e modellare le forme, bensì di una scuola che conosce il lavoro di lamina finito a bulino, e il getto di piccoli bronzi.

2) *Jahrbuch d. Inst.* 1893 p. 135 sgg.

cessivi. La distanza è molta, e fin da ora può dirsi con fondamento che niente di ciò che fin qui abbiamo preso in esame eccede i limiti del VI secolo 1).

A) Uno dei trovamenti più importanti per la conoscenza del tipo virile nell'arte anteriore alle guerre mediche è una testa di bronzo barbata rinvenuta sull'acropoli d'Atene nei fortunati scavi del 1886, che misero in luce la colmata persiana 2). Una certa somiglianza con le sculture dei frontoni del tempio d'Egina fu notata anche dai primi osservatori; ma la somiglianza è veramente tutta esterna, e però non è fondata l'opinione che fa di questa testa addirittura un bronzo eginetico: opinione che probabilmente non sarebbe stata espressa se il ferito dell'angolo sinistro del frontone orientale non avesse la barba. Ora il trattamento della barba, tagliata a punta, come una massa compatta in cui sono superficialmente disegnati i peli col bulino, sembra essere stato generale, ad una certa epoca, nella tecnica del bronzo, e non può dare nessun lume sull' attribuzione ad una scuola piuttosto che all' altra. Di più lo stile eginetico ha ancora, nelle sculture dei frontoni, qualche cosa di acerbo, soprattutto nelle teste, sempre un po' sorridenti, e dai pomelli sporgenti. La nostra non ha questi caratteri; si osservi p. e. come anche nel ferito del frontone orientale, la cui testa è fatta per la veduta di profilo, l'occhio non è giustamente collocato, e si presenta quasi di prospetto, cosa che non accade più nella nostra testa. Le sculture eginetiche non raggiungono ancora un tal grado di perfezione, e in ogni caso il credere eginetica la testa dell'Acropoli, anteriore al 480, non è compatibile con l' altra opinione che fa del tempio di Egina, o per lo meno della decorazione dei frontoni, il monumento della vittoria di Salamina.

Con maggior fondamento si riconosce invece da altri nella testa dell'Acropoli, così fresca, così piena di vita, così chiara nella formazione delle singole parti, così individuale nell'espressione, un'opera attica. Essa è una discendente di altre teste dell'indirizzo realistico, in qualcuna delle quali abbiamo anche constatato tracce della tecnica del bronzo: una discendente che ci sembra già lontana e ci sorprende, perchè noi non possiamo ricostituire la serie, esaminare gradualmente il progresso ed indagare le cause che l' hanno favorito. Ed il progesso è veramente molto, tanto nell' armonia dell' insieme quanto nei dettagli: le labbra, il naso, le orecchie, sono già stupendamente modellati, soltanto l' arco sopracciliare e la parte superiore della cavità orbitale sono ancora lontani dalla naturalezza; ma, certo, fra il materiale precedentemente esaminato e questa testa, ci dev'essere una lacuna notevole.

B) Una bellissima testa di efebo in marmo appartiene anch' essa al periodo anteriore al 480; però anch'essa per vari indizi e soprattutto per essere tra le cose più finite e perfette che si possano assegnare a quel periodo, dovrebbe mettersi verso la fine di

---

1) Con troppa fretta, basandosi sulle metope del tesoro degli Ateniesi a Delfo, vorrebbe ora il Furtwängler restringere l'esecuzione delle χόραι fra gli anni 490-480 (*Delphica*, in *Berl. philol. Wochenschrift* 1894 p. 1274 sgg.). Io non ho fiducia nel valore cronologico delle sculture architettoniche, anche di edifici datati: possono perfino aver appartenuto ad un edificio più antico di proporzioni simili! Per analogia, tornerebbe possibile che il famoso « cavaliere persiano » dell'Acropoli fosse un *ex-voto* di Maratona: eppure, dopo il lavoro del Winter testè citato, non dovrebbe essere più permessa una tale cronologia a vanvera. Lo svolgimento dei tipi ha senza dubbio impiegato più tempo che i pochi avanzi non ci facciano supporre, e sarà sempre più prudente, invece di restringere in pochi anni tutta una evoluzione artistica, prendere il giro più largo che sia possibile. — Del resto il tesoro non è datato, ed è certo più antico del 490.

2) *Mus d'Ath.* XV=Collignon fig. 151 p. 304; Brunn Bruckmann n. 2.

esso 1). Quello che si è opinato riguardo al suo carattere stilistico basterebbe a dare un'idea della incertezza delle cognizioni attuali intorno a quest'epoca dell'arte, ed a mostrare come l'aggruppamento delle sculture secondo criteri stilistici, che deve condurre alla distinzione ed alla cognizione esatta delle varie scuole, richieda ancora lunghe ossevazioni e il soccorso di nuovi dati. Chi attribuisce questa testa all'arte attica, chi alla peloponnesiaca, e tra questi chi intende per peloponnesiaca una grande arte dorica avente le sue diramazioni ad Olimpia e in Sicilia, e trova che la nostra testa abbia le più strette attinenze con le sculture olimpiche, e sia quasi una replica un po' più arcaica dell'Apollo del frontone occidentale; chi invece esclude le sculture olimpiche dall'arte dorica, facendole joniche, mentre poi vede nella nostra testa addirittura un' opera argiva. Quest' ultima conclusione (del Furtwängler) è senza dubbio esagerata: noi conosciamo gli scultori d'Argos come grandi bronzisti, non come marmorari. — Fra i raffronti stilistici il più stringente mi pare quello trovato dal Sophulis. La testa che veramente somiglia all' efebo è quella della statua femminile dedicata da Euthydikos 2), anzi essa gli è veramente sorella, tanto il trattamento dell' insieme e i dettagli sono strettamente affini, la glabella larga e francamente tagliata, gli occhi, la bocca severa il cui labbro superiore fa una punta sull' inferiore, mentre gli angoli si abbassano. Certo nessuno oserebbe parlare a cuor leggero di opera argiva, davanti all' *ex-voto* di Euthydikos, la cui base porta un' iscrizione attica se altra mai, e il cui corpo rappresenta quasi una delusione, tanto la conformazione e il panneggio manierato non superano in nulla altre statue dell' Acropoli che quanto al viso non ci hanno poi nulla da fare. Non possiamo sapere con precisione, dato il nostro materiale lacunoso, come si sia sviluppato questo tipo del viso, che in Attica ci si presenta già bello e formato, quasi di sorpresa 3). Nondimeno, appunto perchè sembra una sovrapposizione, un adattamento di cosa presa altrove ad un vecchio tipo statuario — ricordiamoci che abbiamo d' avanti una statua femminile in posa e vestito tradizionali, la cui testa può benissimo essere stata imitata su quella di un efebo — potrebbe darsi che il Furtwängler abbia in fondo ragione fino ad un certo punto. La principale novità di questo tipo del viso consiste in una maggiore plasticità data alle singole forme, che hanno valore ciascuna per sè, p. e. le palpebre: ora a questo studio, a questa plasticità delle forme conduce appunto la tecnica del bronzo, e l' esecuzione del monumento di Euthydikos e della testa dell' efebo coincide col fiorire e coll' acquistar voga di una celebre scuola di bronzisti argivi 4). Quanto al non vedere nell' efebo dell' Acropoli una parentela stretta con le sculture d' Olimpia, sono d' accordo col Furtwängler; mi sembra però di scorgervi, come dirò, anche delle analogie con altre teste che egli stesso giudica attiche; si dovrebbe quindi parlare piuttosto di un tipo del viso argivo, che viene accolto in Attica, raddolcito e a poco a poco modificato.

Un certo raddolcimento io scorgo anche dall' una all' altra delle due teste fin qui messe a riscontro: mi pare che la testa femminile sia alquanto più antica: ci vedo qualche cosa come di più legato, come di chi segua con troppo scrupolo un modello e per comprenderlo meglio lo esageri. Così, mentre tre buccoli per lato cadono sul petto con una specie di zig-zag ancora molto convenzionale, sulla testa invece i capelli sono distinti in ciocche sottili con solchi molto approfonditi, massime la riga di mezzo, e fanno delle curve dure, quasi

---

1) Cfr. Studniczka, *Ath. Mitth.* XII p. 374; Wolters, ibid. p. 266; 'Αρχ. 'Εφημ. 1888 tav. II; Collignon fig. 184 p. 362; *Journal of hell. studies* 1888 p. 123 fig. 3.

2) *Jahrbuch d. Inst.* 1887 tav. XIV e p. 219; *Mus. d'Ath.* XIV=Collignon tav. VI, 2.

3) Non occorre avvertire che le forme del viso non sono da confondere con la conformazione generale della testa.

4) Furtwängler, *50es Winckelmannsprogr.*, passim e p. 150 sg.

angolose, in modo da dar l' idea di fili metallici messi a posto uno dopo l' altro: — nell' efebo le ciocche sono meno rigidamente distinte, hanno delle curve più molli, e danno piuttosto l' idea di cordoncini di lana (queste almeno sono le impressioni che mi notai davanti agli originali). Ugualmente le palpebre nella testa femminile sono esagerate, troppo grosse e dure e pesanti; formano piuttosto una scatola che una veste al globo dell' occhio. Nella testa dell' efebo invece hanno sì un valore plastico, ma più giusto, più organico. Le orecchie nella testa femminile sono più arcaicamente situate, in alto e indietro. E in tutto l' insieme c' è nella testa femminile un po' di durezza maggiore, per poca che sia sempre notevole trattandosi appunto di una donna: nell'efebo l'artista è già un poco più franco, più padrone del suo tipo.

C, *D*) Un progresso forse maggiore o per lo meno notevolissimo si riscontra in una piccola testa di bronzo dell' Acropoli 1) che, quantunque probabilmente anteriore al 480, non può certo aspirare a colmar la lacuna che abbiamo lamentata nello sviluppo del tipo virile 2) e dovrà anch' essa credersi di poco anteriore all' invasione persiana. Ritornano qui in campo i dispareri sul riferimento ad una scuola determinata, le somiglianze che alcuni vedono con le sculture d' Olimpia e specialmente con l' Apollo, l' atticismo sostenuto da altri, l' attribuzione recisa ad una scuola peloponnesiaca. E poichè le stesse questioni suppergiù ritornano anche a proposito di un' altra scultura, sarà bene trattarne insieme.

È questa una figura marmorea di ragazzo, trovata sull'Acropoli in due volte, prima il torso, conservato, salvo gli avambracci, fin sotto le rotule, poi la testa, quasi intatta 3). A differenza dei precedenti, è certo, secondo mi comunicava il Graef, che tali trovamenti avvennero fuori della colmata persiana, e perciò manca la base di fatto per considerare questa statua come anteriore al 480, pur restando salva tale possibilità.

I primi osservatori dell'una e dell'altra testa non mancarono adunque di trovarci delle analogie con le sculture d' Olimpia, e in ispecie con l' Apollo 4). Vennero poi i misuramenti del Winter, e la testina di bronzo rientrò perfettamente nel suo « canone olimpico » 5). Ho già detto che tale criterio non mi sembra sufficiente, ma in tal caso v' ha di più. Questi sistemi di proporzioni allora sarebbero norma sicura, quando si fosse certi che sono stati adoperati dall' artista antico. Fra i punti di partenza per le proporzioni del viso, c'è l'estremità superiore della fronte. Nel doriforo di Policleto, come finamente osserva il Furtwängler 6) i capelli sono accomodati in modo che questa linea di confine resti scoperta in un punto, il che è un indizio abbastanza sicuro che quel punto è servito per le misure. Nelle nostre teste invece, e in quella dell' Apollo d' Olimpia, i capelli sono tirati sulla fronte, in modo che quella linea di confine è del tutto ricoperta. Come si fa dunque a sapere precisamente dove essa cade? Qui non è neppure il caso di dubitare: gli autori di queste teste non adoperavano certo come punto di partenza per le misure la linea indicata, nè quindi il sistema di proporzioni che al Winter è sembrato di ritrovare.

Unica base per aggruppare le opere d' arte in diverse scuole è l' attenta osservazione

---

1) *Mus. d'Ath.* XVI; Collignon fig. 163 p. 323, cfr. *Ath. Mitth.* XII p. 372 sgg.

2) Anche perchè a me pare femminile, come al Furtwängler, cfr. *Meisterwerke*, Register, p. 751.

3) *Ath. Mitth.* V, 1880 tav. I, cfr. p. 20 sgg. (con falsa testa); 'Εφημ. 1889 tav. III (testa vera sola): Collignon fig. 191 p. 374 (la statua ricomposta da una fotografia) e fig. 192 p. 375 (dettaglio della testa).

4) Wolters, *Ath. Mitth.* XII p. 266; *Mus. d'Ath.* testo, p. 14.

5) *Jahrbuch d. Inst.* 1888 p. 226. 6) *50*es *Winckelmannsprogr.* l. c.

dello sviluppo delle singole forme e dei tipi. Fra le forme anatomiche della testa, la più importante mi pare quella del cranio; più importante certo della maggiore o minore grossezza della parte inferiore del viso, che difficilmente, io credo, può essere la vera caratteristica di una scuola. Si troverà un mento forte sempre che l'artista, per qualche ragione speciale, avrà voluto dare del vigore alla sua testa. Di più, in un'arte ancora arcaica, e in cui bene spesso vige la convenzione, questo poteva essere il contrassegno della maschilità, come abbiamo visto nella testa riprodotta a tav. I. Invece la forma del cranio ha una influenza minima sull' espressione del viso, è assolutamente indipendente dal sesso, e certo meno soggetta a variazioni accidentali. Si può dire in massima che uno scultore il quale appartenga ad un periodo d'arte non accademica, ma spontanea, modellerà delle teste dolicocefale, brachicefale o mesaticefale, secondo che egli concepisce l'una o l'altra di queste forme come più regolare o canonica, ovvero secondo che l' una o l' altra è più comune o propria della sua razza, del suo paese. Il dolicocefalismo è un carattere comune alla sculture siciliane, a quelle d'Olimpia, alle policletee. In esse la curva massima dell'occipite, che è talvolta un segmento di circolo, s' interrompe sul sincipite per dar luogo ad una curva più schiacciata, o quasi ad un piano 1).

Or se noi paragoniamo le nostre due teste con l'Apollo d'Olimpia, troveremo che nelle prime, partendo dal vertice, è possibile di segare dalla testa una mezza sfera, mentre nel secondo risulterà un mezzo uovo. E questa differenza ha tanto maggior valore, in quanto che le sculture dei frontoni d' Olimpia erano destinate ad essere vedute dal basso, ed è noto che una figura messa in alto deve essere allungata e non raccorciata, perchè sembri giusta, e la testa deve essere alta e posare sopra un alto collo se non vuol sembrare schiacciata. Nè si può obbiettare la mancanza di spazio, perchè la medesima conformazione si trova in teste che avevano certamente spazio libero da svilupparsi con maggiore rotondità (p. e. il Cladeo e varie figure delle metope) e lo stesso Apollo, capitando nel centro

---

1) È qui il luogo di dire che l' affinità generale mostrata dal Kekulè (*Arch. Ztg.* 1883 p. 241 sgg.) tra le sculture d'Olimpia e le siciliane, e il loro rannodarsi all'arte dorica del Peloponneso (*Röm. Mitth.* 1887 p. 53, 102) non mi sembrano scossi dalla nuova teoria del Furtwängler (in *Arch. Studien Heinrich Brunn dargebracht*). Non riesco a vedere nessuna vera e propria somiglianza di stile tra il sarcofago antropoide di Berlino (ibid. tav. II) e le sculture d'Olimpia: specialmente l' occhio e la bocca mi sembrano affatto diversi, come pure la conformazione generale della testa. Male il F. riproduce come termine di confronto la testa del giovane dalla scure del frontone occidentale, che è eccezionalmente tondeggiante e poco caratteristica per lo stile olimpico. Non crederei il sarcofago più antico delle sculture d' Olimpia. Mi pare inoltre che il F., sentendo la poca probabilità di attribuire a Paros, cava di marmi, una grande e originale scuola artistica di cui le fonti tacciono, disprezzi troppo le sculture d'Olimpia, facendole quasi diventare roba da scalpellini. L'essere di marmo pario non vuol dire essere anche finito e messo in opera da parii, neppure pei pezzi del tetto. Sarebbe naturale che le lettere di richiamo si facessero in cava, e del resto non mi pare dimostrato che siano parie: la sostituzione del **C** col **B** nell' alfabeto di Paros è una ipotesi. Viceversa non mi pare naturale che si esportassero da Paros sarcofagi belli e fatti piuttosto che blocchi. Il Furtwängler cade qui egli stesso in quel medesimo abuso del criterio del materiale che rimprovera altrove così acerbamente al Sauer, a proposito del marmo di Naxos. L'unico monumento esistente in Paros che egli citi (*Oesterr. Mitth.* XI, tav. 6, 2) è una statua senza testa (!) il cui raffronto con le sculture d' Olimpia non mi pare concludente. — D'altra parte il Furtwängler non può negare i caratteri dorici delle sculture d' Olimpia, ma vorrebbe che la scultura paria avesse subito la influenza dell' argiva (p. 83 sg.). Se peraltro il significato dei frontoni accenna a storia e miti locali, come vuole il F. (p. 87 sgg.) tanto meno queste sculture possono essere di artisti stranieri.

del frontone, poteva benissimo avere un cranio perfettamente sferico. Una conformazione data alle teste contro ogni calcolo ottico (così pure nelle sculture siciliane) deve senza dubbio provenire spontanea dal concetto degli artisti. Ora tutte le teste di Olimpia, anche le meno dolicocefale, sono certamente ben lontane dallo stretto carattere brachicefalo delle due teste dell' Acropoli 1). E non è questo il solo carattere comune alle nostre teste e che le distingue dalle sculture d' Olimpia. Entrambe hanno un tipo d' orecchio piccolo, corto, ma piuttosto largo, che non si riscontra in quelle 2). Nelle sculture d' Olimpia la bocca è semiaperta o tende ad esserlo, con grande espressione di vita, di una funzione interna, sia essa il semplice respiro o emissione di voce. Nulla di ciò nelle nostre teste, la cui bocca è o pare che fosse fermamente chiusa 3). Il naso, assai delicato in *C* e decisamente troppo piccolo in *D*, non si riscontra nelle sculture d'Olimpia, in cui è piuttosto bene sviluppato, con larghe narici 4). L' acconciatura delle due teste *C*, *D* è simile, e deve indicare uno stretto rapporto di tempo e di luogo. Comune è il caratteristico particolare del cercine di capelli avvolti a un cordone; perfino la ciocca che scappa davanti all' orecchio si ritrova nell' una e nell' altra quasi identica 5). Nelle sculture d' Olimpia non si osserva questa acconciatura. E, dopo tutto, il sentimento intimo delle forme, che non si afferra con le parole, mi pare che, tenuto conto della differenza di sesso e di materiale, stabilisca una parentela tra queste due teste, quale non c' è fra loro e le sculture d' Olimpia. Si potrebbe esprimere in parte questo sentimento affermando che nelle sculture attiche, anche nel corpo *D*, i piani sono più accompagnati, in modo che il tutto tondeggi, mentre nelle sculture d' Olimpia sono più francamente squadrati 6). I dettagli tecnici su cui insiste il Collignon, seguendo lo Studniczka, non m' inducono a riferire la testa *C* alla scuola argivo-sicionia. Come si può ritenere che gli occhi riempiti di pasta vitrea e l' incrostazione delle labbra e delle sopracciglia sia una particolarità decisiva di questa scuola? Quanto alla finezza, essa sembra piuttosto una prerogativa dell'arte attica: se pensiamo agli scultori argivi, non possiamo concepirli se non come artisti assai severi e semplici, che subordinano i particolari all' effetto dell' insieme. — Le ciglia eseguite plasticamente non trovano forse una analogia nella frangia di bronzo ove era incastonato lo smalto nella statua di Antenore?

Non credo dunque che vi siano seri ostacoli a ritenere in complesso come attiche queste sculture, sebbene taluna mostri qualche influenza straniera. In ogni caso, siamo autorizzati a servircene come termini di confronto per la questione dei tirannicidi, tanto più che stiamo ormai per uscire dall' arcaismo e per entrare in quel periodo di transizione dal quale comincia uno scambio d' influenze più attivo tra le varie scuole, ed un progresso che, se rispetta i caratteri e le distinzioni locali, è in sostanza sufficientemente uniforme.

---

1) Anche la testa *B* ha gli stessi caratteri craniologici delle altre due.

2) Anche la testa *B* si avvicina in ciò alle altre due.

3) Anche nella testa *B*. Nella testina *C* è da tener conto dell' incrostazione argentea che manca.

4) Anche la testa *B* ha il naso piuttosto delicato, specialmente alla estremità.

5) Nella testa *B* il motivo del cercine è conservato dalle trecce annodate davanti e ricoperte dai capelli della fronte. La ciocca davanti all'orecchio è pettinata in avanti. Sono piccole variazioni di moda.

6) Anche la testa *B* è tondeggiante, è una testa a palla. Il Winter non solo la trova simile a quella del ragazzo, ma la mette addirittura nella stessa serie, il che è forse troppo (*Jahrbuch d. Inst.* 1893 p. 145).

IV.

Tutti gli osservatori si sono fino ad oggi affrettati a risolvere il problema dei tirannicidi con la formola, direi, più popolare e palpabile, con l' attribuirli cioè a Critio o ad Antenore. Ma l' osservazione analitica del monumento stesso intorno al quale si discuteva e si concludeva, è rimasta alquanto superficiale. Non solo nessuno si è proposto di analizzare ampiamente in sè stesso lo stile delle statue napoletane, di indagare fino a che punto queste copie possano tenerci luogo dell' originale di bronzo che riproducono; ma neanche tutto ciò che è stato detto, a più riprese, con errori e correzioni alterne, sullo stato di conservazione delle nostre statue può dirsi esatto e completo per un monumento di tale importanza 1).

---

1) Lasciando da parte tutte le inesattezze dei più antichi, quando perfino si asseriva che la testa di Armodio fosse moderna, mentre non fu mai staccata dal busto, un esame più accurato ma non completo fu fatto dal Minervini e dallo scultore Calì, e comunicato dal Friederichs nel suo articolo dell'*Arch. Ztg.* 1853. Essi indicarono come moderne: all'Aristogitone (che ha una testa antica ma non sua) entrambe le braccia; all'Armodio ugualmente entrambe le braccia, la gamba s. da sotto il ginocchio in giù e la gamba dr. dall'anca in giù. Queste indicazioni sono ripetute anche nei « Gipsabgüsse » del Friederichs, e perfino nella nuova edizione del Wolters, senza tenere conto del posteriore esame del Benndorf (*Ann. d. Ist.* 1867 p. 312 sgg.). Il Benndorf ha torto nel trovare antico il braccio destro dell' Aristogitone: esso è senza dubbio moderno e di fattura barocca, e doveva stare più discosto, come nel trono Stackelberg, ed esser sorretto dal puntello di cui è restata la traccia sulla coscia, e che altrimenti sarebbe stato inutile. Ma ha poi ragione di trovare che la sola mano sinistra è moderna. Il braccio sinistro forma tutt'un pezzo col panneggio (ch' è qua e là danneggiato e mancante nella parte inferiore) ed è sicuramente antico e riattaccato. Nel supplire la mano, l'avambraccio è diventato troppo corto, e raggiustando il panno con un lembo dell'orlo inferiore sul tronco di sostegno (con cui in origine formava un sol pezzo) si è data al braccio una direzione un poco più bassa, come nota anche il Benndorf. Di più, per maggiore solidità, si è aggiunto al tronco un ramo moderno che va a sostenere nel mezzo l'orlo inferiore del panneggio. Il piede destro è rotto alla caviglia, per qualche urto sofferto dalla statua, ma non si è staccato nè può staccarsi perchè è d' un pezzo col plinto, il quale a sua volta è d' un pezzo col resto. Sono di restauro anche la punta dell' alluce, il 2.° e il 3.° dito del piede sinistro, e piccoli pezzi nell'orlo della base. Infine le pudende sono moderne.

L' Armodio ha danneggiate, nella testa, la punta del naso e le narici, le palpebre dell' occhio destro, come pure il padiglione dell'orecchio sinistro. Le pudende sono anche qui di restauro. Il plinto, moderno, è di due pezzi riuniti: il primo, più grande, forma tutt' uno col tronco e con la gamba dr. fino a quasi tutta la coscia: l'altro, più piccolo, è a sua volta unito al piede sin., che una rottura separa dalla gamba. Essendo questa di restauro fin sotto il ginocchio, difficilmente il piede potrebbe credersi antico, anche a cagione del lavoro, in tutto uguale all'altro ed estremamente dissimile dai piedi dell' Aristogitone. Pure è desiderabile una spiegazione di questo suo isolamento. Lo scultore prof. Solari, che mi ha coadjuvato nell' esame delle statue, pensa che in origine fu rifatto il plinto in un sol pezzo con le gambe fin dove mancavano al torso antico, ma essendo questo plinto riuscito un po' troppo lungo, e non combaciando le gambe nuove coi tronconi antichi, si segò per mezzo il plinto, e si tolse da una parte quanto era necessario ad accorciarlo. Questa spiegazione mi sembra soddisfacente, e viene confermata dal fatto che nella parte più piccola sono suppliti agli estremi della linea d'unione due piccoli pezzi,

La duplicità degli elementi del gruppo offre in sè stessa un termine di paragone, un controllo rispettivo e continuo dell' una statua sull' altra. Pure, si suole troppo sorvolare sulla « uguaglianza dello stile » che certo, in fondo, le due statue mostrano, ed è una prova di più che la scoperta del Friederichs ha colto nel segno 1). Il solo Michaelis, per quanto io sappia, espresse un apprezzamento stilistico ed estetico differente, per ciascuna delle due statue 2). Egli trovava il torso dell' Armodio eccellente, robustissimo, pieno di fini dettagli, che però si subordinano dovunque alle grandi masse, e l'impressione del tutto più armoniosa e più soddisfacente. L' altra statua invece gli faceva una impressione assai più sfavorevole, che però egli stesso attribuiva in parte all' averle il restauratore data una testa antica, ma di altro stile. Ciò non ostante il Michaelis trovava che nell' Aristogitone ogni dettaglio apparisce come isolato e sciolto dall' insieme, di cui guasta l' armonia. Egli attribuiva ciò a ritocchi e ad una politura che la statua avrebbe sofferto. Ora, prescindendo dal considerare che tali operazioni avrebbero secondo ogni probabilità prodotto un effetto tutto opposto, sta il fatto che l'epidermide delle nostre statue non fu mai ritoccata, come già notò il Benndorf 3), anzi vi si vedono qua e là corrosioni o sgraffiature leggere, certo antecedenti ai restauri, che con un ritocco ben potevano farsi scomparire. Bisogna dunque considerare i fatti notati dal Michaelis come particolarità genuine dello stile. Quanto poi al giudizio estetico, io ho sempre avuta un'impressione opposta a quella del Michaelis, e tutti coloro che hanno osservato con me le due statue, sia intendenti d' antichità, sia semplicemente artisti, hanno trovato più belle le forme dell'Aristogitone. Quello che esso ha di diverso dell' Armodio non solo non guasta nulla, ma, dal punto di vista storico dello stile, mi sembra più giusto per un bronzo arcaico. La differenza dovrebbe dunque formularsi in questo modo: le singole forme dell'Aristogitone sono più decise, più vigorosamente espresse: quelle dell' Armodio, senza raggiungere nell' insieme quella fluidità e facilità di modellatura che è propria dell' arte più perfetta, senza offrire perciò indizi di una modificazione voluta nel senso dell'arte più sviluppata, senza uscire dall'arcaismo, sono trattate più fiaccamente, in modo assai meno preciso e vigoroso.

Ma veniamo ai particolari. Due sole sono le differenze che rileva il Michaelis: la « scharfe Behandlung des Rippenrandes » che distingue l' Aristogitone — ed ognuno accorderà che essa convenga perfettamente ad un'opera arcaica, e che si debba piuttosto ritenere infedele una copia che abbia perduto tale rigidità, anzichè una che la presenti 4) — e, in secondo luogo « die etwas naturalistische Andeutung der verbindenden Muskeln zwischen den beiden Brustmuskeln », con evidente errore anatomico, perchè si tratta invece delle costole che, all' attacco sullo sterno, restano rilevate nei petti magri. La magrezza è in generale propria dell'arcaismo, ma il mostrare sotto l'epidermide la struttura del corpo, la conoscenza anatomica approfondita, è propria dell'arcaismo maturo. Dopo il primo periodo dell'inesperienza, c'è stato un periodo di studio delle forme, nel quale si è voluto dire più che non

---

per regolarizzare il contorno ellittico del plinto. La rottura nella caviglia deve essere posteriore al restauro ed accidentale, come la corrispondente dell'Aristogitone. Questi dettagli sono visibili anche nelle buone fotografie.

1) Friederichs - Wolters n. 121-124 p. 67.

2) *Arch. Ztg.* 1865 col. 13 sgg.

3) *Ann. d. Ist.* 1867 p. 314.

4) Nell' Aristogitone, che ha molto sentito il bordo inferiore delle cartilagini costali, si può notare una conformazione speciale, di cui non trovo riscontro nelle scuole artistiche o nelle opere più conosciute dell' arcaismo maturo. Questo bordo consta, da ciascun lato, di una prima convessità che rientra e si spezza per dar luogo ad una seconda convessità; una tale conformazione non mi è sembrato di riconoscere nè nelle sculture eginetiche nè nelle olimpiche nè nell'Apollo dall'Onfalos etc..., e neppure nelle statue mironiane.

fosse necessario, finchè l'arte più progredita non ha rigettato il superfluo ed imparato ad esprimersi con cenni. Un trattamento analogo della parte superiore del petto si vede nelle sculture dei frontoni d'Olimpia, specialmente nelle figure stanti del frontone orientale, mentre gli Egineti, quantunque le loro figure siano anche abbastanza magre, distinguono piuttosto nettamente i due pettorali con l'infossamento della regione sternale. È noto che l'arte arcaica rappresenta la figura umana con le spalle allargate e portate indietro quanto più si può, onde risulta che il torace sporge in avanti sul ventre che si appiattisce, e conseguentemente la regione sacrale è più infossata, e le natiche più sporgenti. Ora, è proprio l' Aristogitone che risponde meglio dell' Armodio a questa conformazione, e, di più, è soltanto nel portarsi indietro della persona che la contrazione dei grandi pettorali può mostrare il rilievo delle costole; onde quel dettaglio appartiene strettamente all' arcaismo, ed è conseguente a tutta la conformazione. — Nell' Armodio anche la distinzione fra i pettorali è attenuata e limitata alla parte inferiore di essi, mentre il sommo del petto presenta una superficie quasi piana.

Ma non queste soltanto sono le differenze. Il contorno esterno dei muscoli retti addominali, la linea bianca che li separa, le iscrizioni che li dividono orizzontalmente, sono assai più decisi nell'Aristogitone che nell'Armodio. Le spalle sono più larghe 1) il deltoide più forte anche dalla parte posteriore, dove la scapula si rileva sul dorso assai meglio che nell' Armodio, il cui dorso è spianato e senza vita. I muscoli pettorali hanno un maggior rilievo nella parte inferiore, e così pure i grandi obliqui. Le cosce sono più muscolose, le giunture più asciutte, come almeno risulta dal paragone della rispettiva coscia e ginocchio della gamba mossa: nell'Aristogitone si osserva molto distintamente il rilievo del muscolo retto anteriore della coscia contratto, l' estremità inferiore del bicipite crurale e il bordo anteriore del retto interno teso: e tutto mostra una precisione, una cura del dettaglio, una preoccupazione assai più viva che non faccia sentire l' Armodio, nella cui coscia conservata non si sente sotto l' epidermide alcun particolare anatomico. Nell' Aristogitone sono anche espressi molto distintamente i muscoli peronei laterali, le vene principali degli arti inferiori — le due safene interna ed esterna con le loro diramazioni nel piede — e la vena ascellare: essa è indicata anche nell'ascella s. di Armodio, ma con minor rilievo. Quello che già si potrebbe ammettere *a priori*, che l'arte si sia cioè applicata a riprodurre questi fini particolari anatomici nel periodo di studio e di transizione che precede i grandi artisti del V secolo, viene in tal caso confermato dalla tradizione, la quale attribuisce a Pitagora di Reggio l'avere per il primo saputo esprimere le vene e i nervi 2). Queste vene sono anche espresse nell'Apollo dall'Onfalos, massime la vena ascellare.

Ci sono dei particolari in cui l'Aristogitone e l'Armodio non presentano differenza sensibile, e per cui si manifesta nell'uno e nell'altro ugualmente il carattere arcaico. Comune è il vigore con cui sono espressi i muscoli grandi dentati, la sporgenza del torace in contrasto col ventre appiattito, la forma circolare dell'ombelico, la forma particolare del pelo sul pube. Essa non è stata finora esattamente descritta. Consta di due parti, l'una romboidale, messa per lungo, in modo che gli angoli acuti stiano in senso orizzontale e gli ottusi in senso verticale: di questi, l' inferiore è smussato e dà luogo ad un cèrcine in cui s' inserisce il membro. Nello spazio così circoscritto, il pelo è rappresentato da una fitta rete di riccetti

---

1) Lunghezza dell'osso clavicolare dal capo all'estremità: Aristogitone m. 0,23 (lato destro); Armodio m. 0,21 (lato sinistro).

2) Cfr. Waldstein, *Pythagoras of Rhegion*, in *Journ. of hell. studies* I, 1880 p. 168-201 e in *Essays on the art of Pheidias*, 1885 p. 323 — Plin. *N. H.* XXXIV, 59 = Overbeck *Schriftqu.* 449 n. 11.

tondi. Questa forma trova una stretta analogia negli Egineti, mentre nelle sculture d'Olimpia manca una metà del rombo, cioè tutto il triangolo ottuso superiore, e il pelo termina superiormente in una retta. Uguale conformazione presenta l'Apollo dall' Onfalo, mentre la prima forma è forse da ritenere come più arcaica, e certo è più stileggiata.

In qualche particolare il confronto tra il diverso modo di rendere l'originale può aiutare a ricostruirlo. Per esempio nell' Aristogitone non si sente che il rilievo del capezzolo, mentre nell'Armodio l'areola è infossata e lasciata greggia, in modo che la forma rotonda del tutto è esattamente circoscritta, ma senza un contorno inciso. Si può dedurne che questo contorno non c'era, e che nell'Aristogitone si è riprodotta semplicemente la forma plastica, mentre nell' Armodio si è forse voluto imitare il diverso colore che aveva questa parte nell'originale, ove poteva essere incrostata, come nell'Apollo di Piombino 1).

Nel maggior rilievo e nella maggiore durezza del muscolo trapezio, come nella minore rotondità delle pliche inguinali, parrebbe invece l' Armodio quello che meglio conservi il carattere dell' originale; ma in questi particolari la differenza è poco significante, ed essi restano nell' Armodio isolati e come esteriori, mentre l' insieme non lascia scorgere una forte e decisa impronta stilistica.

Nell' Aristogitone si sente una mano maestra, che già conosce meravigliosamente le forme e le distingue con grande precisione; e pure essa non è ancora capace di trattare tutt' i toni, anzi le mancano i toni dolci e teneri. Mentre la muscolatura è sapientemente e minutamente rappresentata, e dà quasi il tono alla struttura, lo strato adiposo le dà invece poco o nessun contributo. Le forme che constano essenzialmente di parti molli e grasse sono trascurate: non delicati passaggi, non morbide rotondità, ma piani asciutti e fermi, più decisi che nella natura. Manca ancora una perfetta corrispondenza tra la larghezza del corpo e delle membra e la lunghezza, sicchè la figura ha un' apparenza svelta: si sente che la nostra scultura appartiene ad un' arte il cui ideale era la forma atletica, non la molle e piena, e che esprimeva perciò più vigorosamente le sedi della forza e dell' agilità.

Una tale concezione delle forme importa che le varie parti si connettano più distintamente e più rigidamente che in natura, dove lo strato adiposo circonda le giunture, le riveste, le arrotondisce; l' arte posteriore, in questo, si avvicina assai più alla natura. Ora questi contorni secchi, taglienti, che, come afferma il Flasch in un suo eccellente studio stilistico del quale ci siamo giovati 2), noi siamo autorizzati a presupporre in ogni opera arcaica, sono in parte attenuati e rammorbiditi nell' Armodio. Beninteso, nessuna trasformazione o modificazione radicale secondo i principi di una stilistica più recente, nessun lavoro intelligente, ma una trascuranza, qualche cosa di più scialbo e di più incerto nell' esecuzione, o, se mi è lecito servirmi di una immagine, quasi un velo che ravvolga e oscuri un poco ciò che apparisce chiaro nell'Aristogitone.

Una differenza di stile constatata fra due statue i cui originali dovrebbero aver formato gruppo, non potrebbe condurre che a tre conclusioni: o rinunciare all'aggruppamento, e quindi all' identificazione almeno di una delle statue — o ammettere che sia fedelmente copiata la statua *a* e non la *b* — o viceversa. Ora, nelle differenze notate non c' è nulla che obblighi a rinunziare ad un aggruppamento cui tutto plaude. Non si tratta di divergenze nella tradizione stilistica, nella concezione e rappresentazione delle forme naturali, non si può parlare nè di epoca diversa nè di scuola diversa, ma soltanto di esecuzione

1) Collignon tav. V, cfr. p. 314; Brunn Bruckmann n. 78.
2) *Vorbilder einer römisch. Kunstschule*, in *Arch. Ztg.* 1878 p. 119 sgg.

diversa. Bisogna dunque ammettere che ciascuna delle due statue non sia stata copiata in marmo dal medesimo artista.

A questa conclusione vengono in appoggio alcuni fatti finora non rilevati. Si è sempre questionato sulla disposizione del gruppo originale, ma nessuno ha mai indagato come potevano esser disposte le copie. Ora è noto che le due statue hanno o avevano ciascuna la sua base e il suo tronco di sostegno; ma è egli possibile che queste basi, aventi una forma propria, fossero situate entrambe sopra uno stesso dado (come sono oggi nel museo di Napoli) l' una inclinata all'altra con un angolo che nulla determina? Certo che no: così si situano due bambole sopra una *console!* Le due statue erano disunite, dunque nè riproducevano l' aggruppamento originale, nè potevano formar gruppo. Ci sono delle linee che esigono di stare in armonia con altre linee, e tale è l'asse maggiore di una base ellittica. Evidentemente esso è destinato a ricevere perpendicolarmente gli sguardi dello spettatore. Di più, queste basi sagomate, destinate ad un piano di posa, non sembrano molto adatte ad essere collocate sopra un piedistallo isolato, per cui, anche a cagione della stabilità, era preferibile un plinto ad inserzione. La stessa sagoma della base ha qualche cosa di architettonico, ricorda il profilo di una base attico-jonica; e quali linee potevano armonizzare con essa, se non delle linee architettoniche? — Ora appunto, mentre il davanti delle due statue è stato senza dubbio esposto, e la superficie ha tracce di consumo, di corrosione, di annerimento, la parte posteriore invece è più fresca, il marmo è lungi dal presentare le macchie e la lucidatura della parte anteriore, ma è più uniformemente ingiallito. L' Armodio aveva a tracolla un balteo di bronzo, al posto del quale è restata sul petto una fascia bianca, mentre di sopra e di sotto l'epidermide è annerita. Sul dorso si cerca invano dove passava il balteo, e, del resto, il lavoro della parte posteriore sembra più trascurato. Tutto ciò è indizio che ciascuna statua era riparata di dietro, e si trovava forse in un nicchione, certo adoperata a scopo decorativo. A Roma dunque le nostre copie dei tirannicidi non servivano a riprodurre il gruppo originale, ma come decorazione, e quindi si facevano *pendant*.

Che si facessero riscontro è indubitato: sono delle stesse misure, dello stesso marmo greco, e sono state sempre insieme dacchè si conoscono 1). Ora, in questo caso non si può concepire il riscontro da una parete all' altra opposta, perchè il movimento delle statue è nel senso della parete. Neppure è probabile che, sulla stessa parete, fossero collocate l'una di faccia all'altra, perchè allora sarebbe sembrato che combattessero fra loro. Bisogna dunque ammettere che fossero collocate l' una di spalle all' altra, in modo che della loro azione e del loro movimento restasse almeno una cosa comune, il punto di partenza. Così collocate, le due fotografie di ciascuna statua separata non fanno punto una cattiva impressione. Si ha a un dipresso l' effetto divergente dei due giovani dalla scure nel frontone occidentale d' Olimpia, secondo l' ultima restituzione del Treu 2).

Le nostre due conclusioni principali si sostengono a vicenda. Da una parte si comprende che, volendo rompere l' unità del gruppo, si commettessero le copie a due artisti diversi, magari nello stesso tempo, perchè fossero consegnate più presto e insieme. Dall' altra si comprende che copie indipendenti ed eseguite da mani diverse non fossero destinate a ricostituire il gruppo nella sua integrità.

Non resta dunque che decidere quale delle due copie sia la più fedele; e la risposta non può esser dubbia. Non è possibile che il trattamento dell' originale corrispondesse a

---

1) Cfr. Benndorf, art. cit. p. 311 sg.
2) *Jahrbuch d. Inst.* 1888 tav. V-VI, K' M'; Collignon p. 447 fig. 232 B.

quello più fiacco e più scialbo dell' Armodio, come non è possibile che il trattamento dell' Aristogitone sia, nei suoi dettagli, di cui abbiamo mostrato la stretta pertinenza all' arcaismo, l' opera di un copista di epoca tarda, il quale avrebbe dovuto esser dotato di una specie di divinazione dello stile storico per fare una statua più caratteristicamente arcaica dello stesso modello! L'Aristogitone ha non solo una importanza assai maggiore per la conoscenza dello stile dei bronzi originali, ma è da riguardarsi come una delle migliori copie di statue arcaiche, e come un pezzo capitale per lo studio dell' arcaismo maturo.

Finora non si è tenuto conto che dell' Armodio, il quale ha il vantaggio di conservare la testa. Orbene, questa testa di cui si è tanto parlato riterrà senza dubbio i tratti fondamentali, ma difficilmente sarà sfuggita a quel fare più liscio, più monotono, che distingue l' Armodio; e potrebbe anche essere che una parte di quella espressione d' intontimento balordo, che dispiace in essa, si debba appunto alla goffaggine del copista. Inoltre, davanti a questa statua un po' ibrida, si poteva restare perplessi: si sentiva, come si è sentito da tutti, che l' arcaismo vi era attenuato, ma era difficile determinare di quanto: talune incertezze, talune monotonie si potevano forse prendere, senza uno studio analitico profondo, per un arcaismo ancora più inesperto di quello maturo, che già domina la forma nei suoi più fini dettagli.—Ma l' Aristogitone porta l' orma vivente di un' epoca artistica. Certe particolarità che vi si notano hanno potuto anche preesistere e certe altre ritornare in seguito, ma il loro insieme così caratteristico non si ripresenta mai, in nessun' altra epoca dell' arte greca. Basta l' esame accurato dell' Aristogitone, perchè anche lo studioso più incline a segnare alte date si convinca che siamo davanti ad un' opera d' arte in cui l' arcaismo è già abbastanza maturo perchè s' inizii il periodo di transizione al grande stile del V secolo, e che ormai non è lontano il fiorire della triade: Mirone, Policleto, Fidia.

Per quanto della testa di Armodio non si possa parlare che con riserva, in quel che concerne l'espressione ed i particolari più fini, pure i suoi tratti essenziali sono certamente arcaici, ed essa offre un termine di paragone ed un oggetto di studio tutt' altro che disprezzabile. Ora, se noi la paragoniamo alle altre teste attiche, si vede subito che col gruppo più antico non vi è comparazione possibile, e che, se mai, sono da tenere in conto quelle del gruppo più recente, che hanno una data non lontana dal 480 a. Cr. Ed anche rispetto a queste, ci troveremo qualcosa di nuovo. Innanzi tutto, la conformazione del cranio non è quella che presentano le teste di quest' ultimo periodo, e che sembra essere stata ovvia in Attica prima del 480. Il cranio non si sviluppa alto e rotondo, coi caratteri del brachicefalismo, ma presenta quasi un grande piano che si abbassa verso la fronte, ravvicinandosi in questo al tipo della testa peloponnesiaca. Se non che a questa conformazione non corrisponde un analogo sviluppo dell' occipite, in modo che non compete a una testa simile la caratteristica di dolicocefala, ma piuttosto quella di mesaticefala. Or come questo, in antropologia, non è indizio di razza pura, così anche non è inverisimile che nell' arte greca non sia indizio di una scuola originale, che non subisca influenze esterne o le abbia perfettamente assimilate. È una forma ibrida, che, nella *nuance* presentataci dall' Armodio difficilmente può credersi canonica di qualsiasi scuola artistica; e forse entra qui per qualche cosa anche l' elemento individuale, lo studio del modello. Ad ogni modo anche questa sarebbe una novità. Fino ai tirannicidi non s' incontra un cranio così individualmente conformato, bensì calotte costruite quasi geometricamente.

Passando poi alle forme del viso, si trovano anche delle differenze con le teste dell' ultimo gruppo. In queste l' insieme è in generale assai soddisfacente, e certi particolari sono anche più giusti, p. e. l' orecchio (tranne nella testa del ragazzo) non è situato così in alto come nell'Armodio, che conserva in ciò un forte carattere di arcaismo. Nondimeno quelle teste hanno un carattere più lineare; il modo come sono trattate le parti molli,

i passaggi delicati, lascia ancora a desiderare ed è ben lungi dall' aver raggiunta quella plasticità che presenta la testa dell' Armodio. D' altra parte lo stesso insieme poco soddisfacente di questa testa mostra che si tratta di una maniera ancor nuova e malsicura, ed è noto che spesso, nei loro limiti, riescono più soddisfacenti, come insieme, le opere fatte secondo uno stile più antico, ma già sicuro di sè. Certo, delle teste anteriori al 480 mostrano di precorrere l'Armodio, di essere già entrate, in qualche modo, sulla stessa via 1); certo, se una tale opera si è fatta p. e. nel quinquennio posteriore, ognuno ammetterà che nel quinquennio antecedente si doveva saper fare presso a poco altrettanto. Ma, senza dubbio, non sarebbe possibile di mettere la testa d'Armodio in un' epoca notevolmente lontana da quella data.

Abbiamo anche un corpo da confrontare, quello del ragazzo. Quantunque l' età che evidentemente si è voluta rappresentare obblighi a qualche riserva, pure lo stesso fatto dell' averla saputa esprimere segna un progresso sullo stile dei tirannicidi, il cui autore non ha espresso nei corpi quella differenza d' età che era pure notoria tra i due eroi 2); è un indizio che l' autore del ragazzo già comincia a possedere certi toni che mancano a quello dei tirannicidi. La struttura del torso è, in complesso, ancora arcaica: dalle larghe spalle esso si rastrema in giù fino ad una vita stretta e legata. Ma non abbiamo più lo sporgere del torace sul ventre appiattito e sacrificato: il ventre del ragazzo è abbastanza fornito di carne e tondeggia giustamente. Ai muscoli non è dato il predominio esclusivo sulla struttura: si sente, da un leggero movimento dei piani, che sotto i grandi pettorali e i grandi dentati ci sono delle costole bene sviluppate, ma non si può negare che questa ossatura sia rivestita, e che l' artista faccia già una parte allo strato adiposo.

Anche taluni dettagli mostrano un progresso in confronto ai tirannicidi. L' ombelico non è più un semplice circolo inciso, ma la pelle vi forma attorno un cèrcine: le pieghe inguinali non si congiungono ancora con una linea tonda, come nell' arte posteriore, ma già si perdono in un passaggio che dà alla regione pubica il suo valore, conformazione questa che appartiene senza dubbio al periodo di transizione. Finalmente mentre il torso dei tirannicidi, non ostante il movimento agitato delle figure, presenta l' aspetto rigido di un torso in riposo, quello del ragazzo è più sciolto, e già alla gamba ferma corrisponde l' anca un po' più elevata, mentre la gamba mossa modifica il disegno del grande obliquo e della piega inguinale, che si abbassano.

Non bisogna dimenticare che il ragazzo dell' Acropoli è stato trovato fuori della colmata persiana: però, se anche fosse anteriore al 480, cosa che non si ha alcuna base per affermare, certo, neppure per questo saremmo autorizzati a far risalire di molto la data dei tirannicidi. E, veramente, mi pare che il ragazzo non abbia poi alcun diritto di stare più vicino al 480 che al 470.

La soluzione del problema storico-artistico deve starsi contenta a questi risultati; l' esame stilistico può circoscrivere uno spazio di 10 a 20 anni, ma non può dare di più. In questo caso però siamo abbastanza forniti di dati storici per giungere ad una soluzione più precisa. Se la data dell' invasione persiana è come il centro del periodo a cui possono assegnarsi gli originali dei tirannicidi, per attribuirli ad Antenore bisognerebbe ammettere che egli ne abbia ritardata l' esecuzione fino al decennio precedente il 480. E non è mancato chi pensasse a questa combinazione. Il Michaelis ha osservato come, proprio ad un decennio di distanza, cade un fatto memorabile, la battaglia di Maratona, che deve aver

1) Tale p. e. sembra che possa essere quella pubblicata dal Winter nel *Jahrbuch d. Inst.* 1893 p. 146.

2) Benndorf, art. cit. p. 317.

esaltati gli spiriti degli Ateniesi; ed egli vede in questo esaltamento l' occasione propizia che avrà fatto innalzare le statue ai tirannicidi 1). Ma i tirannicidi non hanno alcuna relazione con la vittoria sui Persiani, e la cacciata d' Ippia era avvenuta vent' anni prima; inoltre, si potrebbe forse ammettere, fino ad un certo punto, che il valore mostrato contro i nemici esterni ricordasse l' ardimento con cui Aristogitone e Armodio affrontarono il tiranno; ma questo monumento non era solo. Le fonti parlano anche di una memoria innalzata all' etèra Léaina, che, tormentata, non aveva voluto rivelare i nomi dei congiurati 2): si vede dunque che si vollero onorare i tirannicidi non quali uomini valorosi, ma, come la loro complice, quali autori della libertà. E non si erano forse esaltati gli Ateniesi sollevandosi contro i tiranni? Non forse tutto ci dice il grande entusiasmo pei tirannicidi? 3) Come è possibile che ad innalzare un monumento così venerato, che si pensa poi subito a rifare quando Serse lo porta via, si siano aspettati vent' anni? Tutto ciò è sommamente inverosimile, mentre la data del collocamento del secondo gruppo è ancora così vicina al 480 e collima così bene col risultato della indagine stilistica, che non vi può essere alcun dubbio: le statue del Museo di Napoli riproducono il gruppo di Critio 4).

---

1) *Altattische Kunst* p. 31 sg.

2) *Schriftqu.* 448 sgg. Il monumento consisteva in una leonessa di bronzo senza lingua.

3) Benndorf, art. cit. p. 317 sgg.

4) L' ipotesi che le differenze risalgano alla divisione del lavoro fatta tra loro dai due artisti, che cioè una statua fosse di Critio ed una di Nesiote, potrebbe presentarsi se non vi fossero indizi di una esecuzione separata delle copie. In ogni modo, massime nelle condizioni presenti, tale ipotesi non mi parrebbe giustificata. I due artisti erano associati anche nell'eseguire figure isolate, e non è presumibile che si dividessero il lavoro facendone un pezzo ciascuno. La divisione del lavoro nella tecnica del bronzo è senza dubbio quella tra l'autore del modello e il fonditore, e ricorda l'altra tra il pittore di vasi e il vasaio. I secondi, quando sono soltanto fonditori o soltanto vasai, hanno un interesse per la storia delle industrie: si potrà studiare nei loro prodotti la qualità della terracotta e la forma del vaso, come la lega del bronzo e il metodo della fusione. Ma per la storia dell'arte propriamente detta uno solo è il nome che ha importanza, quello dell'autore della figura. Se nei vasi abbiamo la distinzione dell' ἐποίησε dall' ἔγραψε, qui abbiamo altri indizi. Nesiote comparisce sempre dopo Critio, dunque ha una seconda parte: essi si firmano tutti due nella base dell'Epicharinos (Löwy, *Inschr. gr. Bildhauer*, 40) ma Pausania non nomina che Critio (I. 23. 9=Ov. *Schriftqu.* 459). Luciano (*Philopseud.* 18=*Schriftqu.* 457) li ricorda entrambi come autori dei tirannicidi, ma Pausania non parla che di Critio (I. 8. 5=*Schriftqu.* 443). A Critio sono attribuiti buon numero di scolari (*Schriftqu.* 463 sgg.) ma fra essi nè figura Nesiote, nè a lui si attribuisce una scuola. Il passo di Plinio *N. H.* XXXIV. 49=*Schriftqu.* 452 non può servire a provare l' individualità artistica di Nesiote, anzi il trovarsi questo nome non disunito da quello di Critio e dopo di esso, mostra che Plinio li ha desunti da una fonte ove essi erano associati come al solito, e lo stesso deve dirs del passo di Luciano (*Rhetor. praecept.* 9=*Schriftqu.* 453) che del resto è anch'esso uno scrittore tardo. In ogni modo nelle due statue napoletane non si manifestano due individualità artistiche distinte: l'Armodio, che ha perduto molti dettagli in confronto dell' Aristogitone, non ne contiene invece nessuno in più, che dovesse mancare nell' originale di quello. Si tratta di un levare, di un trascurare, di un sopprimere, di un attenuare, che non può essere se non opera del copista. Con ragione il Löwy trova che appunto l'Aristogitone è più caratteristico per l'immobilità arcaica dal torso in opposizione col movimento degli arti, e lo presceglie come esempio di questo trattamento (*Lysipp. u. seine Stellung in d. gr. Plastik*, p. 19 fig. 7, in *Sammlung gemeinverständlicher Wissenschaftlicher Vorträge* VI, Heft 127). Egli ripete però, quantunque conosca gli originali, l' errore che il panneggio non sia antico, e perciò trascura di notare che neanch'esso partecipa al movimento (cfr. p. 34 Anm. 15).

Quale sia stato lo stile che Antenore, certo progredendo e modificandosi, abbia assunto nel trattare il bronzo, resta, col nostro materiale così scarso e lacunoso, una grande curiosità; ma, certo, se le statue dei tirannicidi sono state fuse in bronzo da lui, come tutto fa supporre, immediatamente dopo il 510, l'ἄγαλμα di marmo non può essere della medesima epoca, come vuole il Lechat. I caratteri dell' epigrafe non possono decidere tra il principio e la fine del ventennio 530-510 a. Cr. E v'ha di più: lo stesso Lechat assegna il Moschophoros e le sculture affini alla prima metà del VI secolo, e concede che lo sviluppo rappresentato dall' ἄγαλμα d' Antenore non sorpassi di gran lunga quello stadio dell' arte 1). Se fosse dunque vero che l' epigrafe decide pel 510, la conseguenza più logica sarebbe forse che statua e base non si appartengano. Ad ogni modo, se si vuol tentare di rappresentarsi ciò che erano, più o meno, i primi tirannicidi, si può pensare alla testa Jakobsen per l' Armodio e alla testa Sabouroff per l' Aristogitone.

Un altro problema al quale, con le cognizioni attuali, è difficile dare una risposta precisa, si è quello del luogo onde ebbe origine lo stile o gli elementi stilistici in gran parte nuovi per l' Attica, che ci vediamo apparire con Critio, e che pure trovano riscontri fuori dell' Attica. Pare anche a me che con lo stile di Critio offrano grandi somiglianze le più giovani metope selinuntine; soprattutto colpisce l' analogia tra l' Armodio e l' Herakles che uccide l' amazzone, già notata dal Milchhöfer ed ammessa dal Graef 2). È bene lo stesso cranio dalla fronte bassa, ricoperto dagli stessi riccetti tondi, lo stesso mento robusto, la stessa bocca semiaperta, senza un' espressione morale, ma con l' espressione della vita animale, del respiro o del grido. Anche con le sculture d' Olimpia generalmente si trova somiglianza, e nel nostro esame stilistico con esse abbiamo indicato parecchie analogie di conformazione. Fra le teste, una delle più somiglianti mi pare quella della bella Lapita che si difende col gomito. C' è molta analogia nella conformazione e nel rapporto delle singole parti; la cavità orbitale, l' occhio, l' orecchio alto, le lunghe guance, il labbro inferiore un po' grosso che fa ombra sul mento, e infine la espressione quasi sorridente, tutt' altro che richiesta dalla situazione, sono tratti comuni, salvo una maggiore franchezza e gentilezza di forme nella Lapita. Il Graef cade in errore, affermando che le sculture d' Olimpia sono più arcaiche e devono datarsi al 480; l' errore è certamente derivato dall' aver tenuta presente la sola copia, più scialba, dell' Armodio. Ma, anche così come l' abbiamo, la testa d' Armodio è certamente più arcaica delle teste olimpiche, e i corpi dei tirannicidi sono anch' essi più arcaici. Le sculture d' Olimpia sono già meno magre dell' Aristogitone, il ventre è più carnoso, le pieghe inguinali tondeggiano di più, avvicinandosi in questo piuttosto all' Apollo dall' Onfalo, con cui hanno comune la conformazione del pube. E del resto la conseguenza cronologica del Graef sembra falsa anche per altre ragioni.

Comunque sia, tra le sculture d' Olimpia, i tirannicidi e le sculture sicule una relazione c' è. Ora noi non crediamo che possa spiegarsi come vorrebbe il Furtwängler. Non crediamo alla jonicità delle sculture d' Olimpia, che sarebbero opera d' una officina di marmorari di Paros; non crediamo alle relazioni di Critio con questa pretesa scuola, che sarebbero provate dal nome del suo compagno Nesiote; non crediamo ad una attività di Critio nella Sicilia. La prima e l' ultima affermazione sono troppo sprovviste di base per servir di base esse stesse: Nesiote è forse un fonditore, tutt' al più un artista secondario, un ajutante, e in ogni caso questo nome non potrebbe provare che egli sia di Paros, perchè allora tutti i parii dovrebbero aver avuto nome Nesiote; al più potrebbe essere indizio che una famiglia stabilitasi in terra ferma fosse oriunda di un' isola. Ora, tanto ad Olimpia

---

1) *Bull. de Corr. hell.* 1892 p. 491, 493. 2) Brunn Bruckmann 291 *a*.

quanto a Selinunte si tratta di sculture decorative, dal fare largo, che non si può mettere a paro del trattamento minuzioso e legato dei tirannicidi: inoltre questi sembrano i più antichi, i più vicini alla fonte onde attinsero quella scienza dell'anatomia di cui fanno sfoggio. Come dunque sarebbe possibile che l'influenza di una scuola di marmorari cominciasse a mostrarsi in Attica proprio presso maestri bronzisti, e come è immaginabile questo processo storico, nel momento in cui, secondo tutto quello che conosciamo e che possiamo argomentare, è proprio la tecnica del bronzo che prende il sopravvento, che ajuta la stilistica a progredire e che le dà il carattere? Con tutto il rispetto dovuto all'ingegno e alla dottrina del Furtwängler, questo mi pare un concepire le cose a rovescio. Per me anche le sculture d'Olimpia esigono, se non la perizia del bronzo nei loro stessi autori, certo il contatto con una scuola che dal trattare il bronzo ha acquistato la concezione plastica delle forme. E l'ipotesi più prudente mi pare ancora quella cui accenna il Graef e che ammette il Collignon, che cioè il centro di questo movimento artistico sia da cercare in una scuola di bronzisti del Peloponneso: se pure non vi ha contribuito largamente Egina, se non è stata dessa, onde un paio di frammenti dell'Acropoli e le pitture vascolari sembrano accusare l'influenza 1), quella che, nel periodo di cui lamentiamo la lacuna, ha preparato l'evoluzione dell'arte in Attica, fornendole quella concezione della forma umana a base di muscoli, che permane, e più viva che altrove, nei corpi dei tirannicidi.

V.

Quando, per un complesso di circostanze, si giunge ad attribuire un'opera d'arte ad un determinato artista, si ha in essa un punto d'appoggio per raggrupparle attorno opere analoghe e per attribuire allo stesso artista, o almeno alla stessa scuola, quelle che presentano uno stile somigliantissimo o affatto identico. Era dunque naturale che ciò si tentasse anche per Critio. In questo genere di tentativi si è segnalato negli ultimi tempi il Furtwängler, con la sua vasta opera « Meisterwerke der griechischen Plastik ». Egli non si occupa in modo speciale di Critio, ma accenna qua e là alle sculture che, talvolta anche in precedenti scritti, ha attribuite a questo artista.

La più importante di tali attribuzioni (perchè serve come di perno ad una serie di altre) è quella di una statua della quale già abbiamo parlato: il ragazzo dell'Acropoli. Ora il torso di questa statua, trovato prima, era già stato falsamente riunito ad una testa che non gli apparteneva, e così insieme pubblicato dal Furtwängler, il quale attribuiva anche allora la statua a Critio, basandosi molto sulla testa. Dopo il rinvenimento della vera testa, assai più arcaica, egli continua ad attribuirla a Critio: soltanto, mentre allora la riteneva posteriore ai tirannicidi, ora la ritiene anteriore al 480. Quanto poco sia fondata questa attribuzione lo mostra il fatto che non solo le due teste, la vera e la falsa, non si somigliano affatto, ma lo stesso torso, cambiando testa, pare un'altra statua, fa un'impressione così diversa, che deve senza dubbio annullare ogni conclusione tratta dall'impressione primitiva.

È vero che, nella stessa corrente che trova questa testa di ragazzo simile alle sculture d'Olimpia, si accenna anche ad una somiglianza con l'Armodio. Noi che ammettiamo una certa affinità stilistica fra l'Armodio e le sculture d'Olimpia, ma non tra queste e il ragazzo dell'Acropoli, saremo conseguenti non ammettendone neppure tra il ragazzo e l'Armodio. La loro somiglianza è tutta esterna, e non sappiamo davvero in che cosa consistereb-

1) Cfr. Kalkmann, in *Jahrbuch d. Inst.* 1892 p. 138 sg.

be se il ragazzo avesse un mento più delicato. Ora abbiamo visto come questo carattere non possa valere per contrassegno di una scuola: esso poteva venir adottato anche da un artista presso cui non era abituale, quando volesse dare alla fisonomia una forza maschia. E poi, anche la conformazione del mento non mi pare proprio la stessa. Nel ragazzo essa partecipa della conformazione generale della testa, che differisce profondamente non solo pei caratteri craniologici (nei quali c' è invece più affinità tra l' Armodio e le sculture d' Olimpia) ma per tutto il resto. La testa del ragazzo è una testa a palla, in cui dominano le forme rotonde: quella di Armodio presenta piani assai più decisi, avvicinandosi anche in questo ai marmi d' Olimpia. — La stessa discrepanza c' è nei dettagli. Si ritiene con ragione, anche dal Furtwängler, come caratteristica per lo stile di Critio la grande plasticità data alla modellatura dell' arco sopraccigliare e delle palpebre. Nel ragazzo invece le palpebre quasi non hanno valore plastico, e l' arco sopraccigliare non è affatto modellato, ma gira in tondo, geometricamente, formando uno spigolo rigido. Le orecchie dell' Armodio sono, sì, messe in alto, ma non sono così atrofiche, e quasi più larghe che lunghe, come quelle del ragazzo. — Quanto al corpo, evidentemente il paragone con la poco fedele copia dell' Armodio ha potuto in certo modo ingannare. Noi vi abbiamo già notata una maniera tutta diversa di concepire le forme, più morbida, più sciolta. Sarebbe sempre impossibile di assegnare questo corpo alla stessa scuola onde sono usciti i tirannicidi, ma con una data più antica. Inoltre. non si vede chiaramente che esso sia opera di un bronzista: del bronzo non si è preso altro che il modo di trattare i capelli. L' autore del ragazzo ha una concezione più progredita delle forme del corpo 1), ma nella testa è rimasto più addietro di Critio. Egli sembra piuttosto in relazione con la scuola che ha prodotta la testina femminile di bronzo, tanto per la forma del capo quanto pel trattamento dei capelli. I capelli dell' Armodio hanno invece un trattamento convenzionale, ottenibile con la sola fusione, senza dettagli a bulino. I tirannicidi sono sulla via onde usciranno gli agili e nervosi corpi di Mirone, cui, coincidenza notevole, le fonti classiche accusano anche espressamente di aver trattato i capelli in modo antiquato e innaturale. Il ragazzo è invece sopra un' altra via, quella onde usciranno i morbidi e perfetti corpi fidiaci. Se l' avvenire confermasse la congettura del Furtwängler, che attribuisce la testina di bronzo dell' Acropoli ad Hegias, il maestro di Fidia, la sua affinità con la testa del ragazzo e i caratteri del corpo di questo acquisterebbero un' eloquenza maggiore 2).

Tralasciando qualche piccolo monumento poco o nulla accessibile o inedito, che il Furtwängler riferisce di passaggio all' arte di Critio, notiamo il torso di bronzo in Firenze 3) che, come il Furtwängler stesso confessa, viene da lui attribuito a Critio in base al solo

---

1) Tale progresso può definirsi con questi due tratti salienti: semplificazione delle forme e raddolcimento dei passaggi. Esso si manifesta anche nella parte posteriore del corpo. Si faccia il confronto tra il dorso del ragazzo e quello dell'Aristogitone, che io ebbi agio di fare da gesso a gesso e da fotografia ad originale: si ponga mente soprattutto alla conformazione della scapola.

2) Cadono così le attribuzioni di altre teste, tutte fondate sulla somiglianza con quella del ragazzo, e che non reggono al confronto diretto con la testa d' Armodio. Quanto all' Apollo Pitti (*Meisterw.* p. 80 sg.; Brunn Bruckmann n. 304) non mi pare di vederci la grandissima importanza storica che vuol dargli il Furtwängler. Mi pare una statua romana, trattata decorativamente, come indica il lungo collo e le lunghe proporzioni che accennano ad un sito alto, e che ha preso dal tipo dell' Apollo di Mantova e di Pompei soltanto una certa ispirazione per l' acconciatura.

3) Kalkmann in *Jahrbuch d. Inst.* 1892 p. 132; Furtwängler *Meisterwerke* p. 676, 1.

confronto con l'Armodio; ma neppure con esso ha una somiglianza stringente. A me pare di un trattamento più piatto e di proporzioni più larghe: i dettagli hanno un rilievo minore: l'inguine e il pube sono assai diversi, e il pelo ha una forma particolare, invece di essere stretto e allungato, sale ricoprendo tutta la regione pubica fino al basso ventre. — Basta poi un confronto con l'Aristogitone per convincersi che si tratta di un'arte differente.

Due altre attribuzioni proposte dal Furtwängler meritano una discussione speciale: quella del bronzo Sciarra e quella dell'Afrodite Ludovisi 1).

Il primo è, come si sa, una statua di fanciullo stante 2), sullo stile della quale ci sono finora due opinioni. Una dell'editore Studniczka, accettata dal Collignon, che ci vede un originale della scuola argivo-sicionia: l'altra del Furtwängler, che ci vedeva un'arte tutta diversa, secondo lui attica, e ultimamente la riferisce alla scuola di Critio. Ciò che l'avrà indotto a quest'ultima affermazione, molto arbitraria, dev'essere stata una assai fuggevole somiglianza col ragazzo dell'Acropoli, che del resto, come abbiamo visto, non può essere di Critio. Più giusta è la parte negativa della teoria del Furtwängler, perchè si basa sul contrasto col bronzetto di Ligurió 3). Se argivo è questo, come sembra indubitabile per la provenienza e per le proporzioni che preludono alle policletee, non può essere della stessa scuola il bronzo Sciarra, e fa meraviglia che il Collignon, accettando le conclusioni dei rispettivi editori senza accorgersi della loro incompatibilità, abbia messo addirittura insieme due opere d'arte che stridono tanto fra loro. D'altra parte però io non vedo neppure indizi probabili dell'atticità del bronzo Sciarra. Il non essere argivo non vorrebbe dire che non possa appartenere a qualche altro ramo dell'arte dorica: la scuola d'Argos poteva avere, anzi avrà certamente avuto una fisonomia particolare, mentre nel bronzo Sciarra c'è pure qualche cosa che ricorda le sculture d'Olimpia e di Selinunte: un certo verismo assai franco e la preoccupazione di rappresentare non la vita intellettuale, con una espressione pensosa o sorridente, ma la vita animale, con la funzione interna della respirazione. Però queste somiglianze non dannō luogo a nessun riscontro abbastanza stringente, ed io confesso che non so assegnare a questo bronzo un posto preciso nella storia della plastica greca. Esso mi ha fatto sempre un'impressione assai singolare: io non ci vedo i veri caratteri dell'arcaismo ellenico, uno stile severo e legato in cui le forme si distinguono con grande chiarezza e precisione, come p. e. nell'Apollo di Piombino. Gli schemi secondo cui questo è concepito sono senza dubbio più arcaici, ma, nei limiti di quegli schemi, quale maestria di concezione e di esecuzione! — Questa maestria manca del tutto al bronzo Sciarra: esso pare l'opera di una scuola che imita più alla buona le forme naturali, che ha meno tradizione, che si è meno curata di elaborarle e di trasformarle in schemi artistici. Insieme col maggiore verismo, una mancanza assoluta di ciò che dobbiamo considerare come la proprietà caratteristica dei bronzi arcaici greci: la grande forza plastica della modellatura, la distinzione precisa delle singole parti. E questa dev'essere la ragione per cui le riproduzioni sembrano poco soddisfacenti, mentre in realtà saranno buone e renderanno bene il carattere dell'originale: da un bronzo trattato in tal modo è impossibile ottenere una fotografia di grande effetto. Evidentemente lo stile di questa statua, dai passaggi molli e fiacchi, non si è formato nel bronzo; e ciò vien confermato dai caratteri tecnici (come la lamina grossa e pesante, di un sol getto) per cui lo Studniczka attribuisce con buona ragione il bronzo Sciarra ai primi tentativi di fusione. Ma quale è in Grecia la scuola di scultura che, nei

1) Furtwängler *Meisterwerke* p. 76 nota 3.
2) *Röm. Mitth.* 1887 tav. IV, IV *a*, V p. 90 sgg. = Collignon fig. 161 p. 321.
3) 50[es] *Winckelmannsprogr.* tav. I p. 125 sgg. = Collignon fig. 162 p. 322.

primi 25 anni del V secolo, pur essendo tanto avanzata sulla via del naturalismo, sta ancora alle prime fusioni? E v'ha di più: io trovo in questa statua dei caratteri che dovrebbero farla ritenere anche un po' più recente. Infatti le due cose che agli scultori arcaici riescono peggio, il ventre e la testa, qui sono forse le meglio riuscite. Il ventre è naturalissimo, vivo: una leggera piega sul membro indica l'età pubescente. La testa non è idealmente bella nè perfetta, ma anch'essa è viva. C'è la stessa espressione di verità che in tutto il resto, specie nella veduta di prospetto, in cui le orecchie, un po' grandi, si distaccano così nettamente. Certo qui non si può dire quello che si dice giustamente degli Egineti e dell'Armodio, come dell'arcaismo in genere, che cioè la testa sia restata indietro, mentre il trattamento del corpo ha progredito. La testa del bronzo Sciarra non è nè più progredita nè meno progredita del corpo a cui appartiene. Anzi in questo, accanto alla giusta cognizione anatomica, si notano degli errori: specialmente i muscoli pettorali sono troppo corti e i capezzoli troppo vicini. Tale difetto non è comune nell'arcaismo ellenico, ma deve dipendere da una certa inesperienza e rozzezza particolare dell'arte rappresentataci dal bronzo Sciarra. Si sente insomma, in tutto il complesso, qualche cosa di non puramente ellenico, quasi direi di provinciale; e *provincia* nel mondo greco suona più che altro *colonia*. Sarebbe dunque impossibile che questo bronzo, trovato a Roma, e sulla cui provenienza dalla Grecia propria nulla si sa, sia stato invece preso in qualche città della Magna Grecia?

Checchè ne sia, bastano le particolarità rilevate perchè il confronto coi tirannicidi escluda qualsiasi possibilità di appartenenza alla medesima scuola che già nel 477 possiede una cognizione precisa e sicura delle forme, e fonde mirabilmente opere assai maggiori.

Resta dunque l'Afrodite Ludovisi 1). La sua rassomiglianza all'Armodio, già rilevata dal Kekulè 2), viene conceduta da quasi tutti, e non ha certo ragione il Petersen quando afferma che in tutte le teste raffrontate all'Afrodite trova più dissomiglianze che somiglianze, e che la testa più simile sia quella dell'*ex-voto* di Euthydikos 3). Ciò che l'avrà indotto a questa affermazione deve essere stata la differenza di conformazione nella parte superiore del viso tra l'Armodio e l'Afrodite, che ha una fronte non così bassa, e le arcate sopraccigliari tonde che s'incontrano a spigolo vivo col piano della fronte e del dorso del naso. Ma all'infuori di questo carattere, che è piuttosto comune ai lavori in pietra dura, io non trovo alcuna parentela stretta con l'*ex-voto* di Euthydihos, e volendo ammetterne una un po' larga, essa non potrebbe tutt'al più che confermare l'ipotesi di una origine dorica di quel tipo del viso. Invece l'Armodio è sempre uno dei migliori riscontri: fra le due teste c'è una parentela non esteriore, ma intima: è bene lo stesso sentimento con cui è trattata la parte inferiore del viso, la stessa costruzione della mascella inferiore, dal labbro un po' grosso, rilasciato e sporgente, mentre il superiore resta un po' stirato e in dentro. Se non che l'adottare il medesimo tipo, direi, di razza, non vuol dire appartenere proprio alla stessa scuola e allo stesso autore. L'Afrodite e l'Armodio appartengono a delle scuole che hanno certo dei punti di contatto, ma non sono la stessa cosa: la concezione di certi dettagli è diversa. Oltre alla dissomiglianza della parte superiore del viso, anche altre cose mostrano che l'Afrodite non appartiene ad una scuola che possegga in egual grado la sicurezza, la precisione, la forza plastica delle forme. L'arcata sopraccigliare è trattata linearmente, la cavità orbitale poco profonda; anche le palpebre non sono molto modellate, e sono troppo corte, quantunque molto spesse. Non credo che di

1) *Mon. d. Ist.* X, 1; Brunn Bruckmann n. 223.
2) *Ann. d. Ist.* 1874 p. 38 sgg.
3) *Röm. Mitth.* 1892 p. 65 sgg.

ciò sia cagione la colossalità della testa, che non è poi straordinaria. Se sostituiamo all' Armodio l' Herakles della metopa selinuntina, che tanto gli assomiglia, sentiamo subito che c' è fra l' Afrodite e le sculture siciliane una affinità anche maggiore. Essa si manifesta soprattutto nel profilo e nella veduta di terzo dal basso, della quale si può studiare l' effetto sull' originale, accoccolandosi per terra dietro il gruppo dei Galli, ma per mancanza di spazio non si può ottenere una fotografia senza deformazione. Ravvicinano maggiormente l' Afrodite alle sculture siciliane sia la forma del cranio dolicocefala senza lo sforzo e l' ibridismo dell' Armodio, sia il profilo del naso, la cui punta si rialza leggermente, mentre nell'Armodio è adunca. La somiglianza con le sculture siciliane fu già rilevata dal Milchhöfer, accettata dal Graef, indicata anche dall' Helbig, prima che le verosimili combinazioni del Petersen accennassero ad una provenienza dalla Sicilia 1). Se poi la testa proviene dalla Sicilia, non vedo nessuna base per crederla un prodotto di una scuola della Grecia propria piuttosto che di una scuola sicula affine a quella che lavorava alle più giovani metope di Selinunte.

I tentativi di riferire a Critio altri grandi pezzi di scultura, siano originali o derivazioni, devono dunque considerarsi come falliti. Non si può affermare che in un materiale così vasto e difficile a conoscersi completamente, così restio a permettere una riproduzione che valga l' originale ed a lasciarsi ridurre in *corpus*, non ci sia nulla che non si possa con più sicurezza attribuire a Critio. Ma in fondo ciò non è molto probabile, e non si potrebbe non andar cauti in queste attribuzioni. Se, infatti, si tratta di originali, Critio sembra aver lavorato in Atene e per Atene, per un suolo sempre calcato e sempre rimescolato, non soggetto a grandi e rapidi ricolmamenti: quanto all' Acropoli in ispecie, una vera folla di opere d' arte che la popolavano deve considerarsi come irremissibilmente perduta. Se poi si tratta di copie, poco incentivo a trarne sembra che abbiano avuto le età posteriori. È sopra tutto istruttivo, per questo riguardo, il parallelo con Mirone. Quando Mirone esordiva, Critio era un artista che già godeva di una certa fama, e che nel 477 eseguiva una pubblica ed importante commissione. Ora le età posteriori, quantunque apprezzino Mirone, non tralasciano di notare quello che egli, sebbene più recente, conserva ancora di arcaico, e lo ammirano piuttosto per la sua originalità, per il suo genio individuale. Ebbe Critio questo genio? È lecito dubitarne. Forse il maestro giovane e il vecchio non vissero l' uno accanto all' altro senza dare e ricevere scambievolmente qualche cosa: essi sembrano avere dei punti di contatto, la concezione asciutta e muscolosa della forma umana. Ma l' antichità è ben lungi dal tributare a Critio l' ammirazione che ha per Mirone, anzi nessuna delle fonti contiene parole di lode a suo riguardo, nè si parla di opere sue divenute popolari. E se, non contenti dell' argomento *ex silentio*, riprendiamo in esame i tirannicidi per cercarvi qualche tratto veramente originale, la nostra ricerca è vana. Nulla di nuovo nella composizione del gruppo, che è piuttosto una giustaposizione, in modo che ciascuna figura resta sciolta e indipendente dall' altra. Nulla di nuovo neppure nello schema di ciascuna figura: il muovere all' attacco con passo rapido è uno dei motivi rappresentati e ripetuti da gran tempo. Si è detto che Critio ha dovuto riprodurre fedelmente il gruppo di Antenore, sicchè tali caratteri dovrebbero risalire a questo. Io non lo credo. In primo luogo, non è

1) *Ath. Mith.* IV, p. 76; Graef, art. cit. p. 11; Helbig, *Führer* vol. II, p. 876, cfr. Schreiber p. 59, 23. La punta del naso è ricomposta, ma appartiene alla testa: ha la medesima corrosione che si riattacca alle tracce della parte intatta, ed è dello stesso marmo. Inoltre un restauratore avrebbe trapanato profondamente le narici, che sono appena incavate.

probabile che, dopo la devastazione, esistesse un modello del primo gruppo o una riproduzione che potesse davvero farne le veci. D' altra parte sappiamo che gli antichi erano poco fedeli copisti anche quando avevano davanti l' originale, mentre invece facevano a gara nel trattare gli stessi soggetti, con variazioni leggere sì, ma ognuno un po' a modo suo. Da ultimo, nelle statue napoletane non c' è nessuna divergenza tra la composizione e l' esecuzione: la mossa è legata, il torso non partecipa al movimento degli arti, nè il panneggio a quello pella persona, il volto è stupido, e tutto ciò è proprio dello stile, non può appartenere ad Antenore. Non nego la possibilità che i due gruppi somigliassero nella mossa generale (quantunque mi sembri più probabile che le statue del VI secolo fossero delle semplici immagini onorarie che non rappresentavano il momento dell'azione), ma è una mera possibilità, e certo, se così fu, non avvenne perchè Critio vi fosse obbligato, bensì perchè non seppe trovar di meglio. Per me, le statue di Napoli mostrano che i loro originali avevano una unità di concezione e d' esecuzione la quale non può risalire che ad un solo. E se è così, Critio ci apparisce come un artista dotato di grande abilità tecnica, di una meravigliosa cognizione anatomica, ma di scarsa originalità: come il capo di una importante scuola di artefici, ma non come un uomo di genio. In realtà, egli non ha alcun merito maggiore di Calamide, di Pitagora, di Hegias, ai quali non si può riferire che per congettura qualche frammento originale o qualche riproduzione delle loro opere o qualche ricordo rimastone nelle arti minori. Se Critio ha il vantaggio di poter essere studiato con maggior sicurezza su grandi copie statuarie di una delle sue opere, lo deve certo, più che all'arte, al soggetto rappresentato.

VI.

Ma il nostro compito non è con questo esaurito. Se nulla rimane che si possa con vera sicurezza riferire a Critio come individuo, egli fu sempre un artista che visse in Attica e per l' Attica, che eseguì importanti commissioni di stato. Era dunque naturale cercare fra i residui della scultura attica almeno le tracce della sua maniera, della sua scuola. E poichè i residui più importanti sono quelli delle opere pubbliche, le sculture che decoravano i grandiosi edifici dell' Attica, bisognava appunto in esse cercare tali tracce.

I pochi frammenti del fregio del tempio di Sunion 1) sono così mal ridotti che non possono formare oggetto di una minuta analisi stilistica: vengono dunque in considerazione le sculture del Theseion e quelle del Partenone, e segnatamente le metope, delle quali è noto che alcune serbano maggiori caratteri di arcaismo. Anche questa ricerca è stata accennata dal Furtwängler nelle sue « Meisterwerke », ed egli conclude infatti con l' attribuire alla scuola di Critio quelle sculture che non si lasciano assegnare all' influenza fidiaca.

« Le metope del Partenone » egli dice « presentano notoriamente grandi differenze « stilistiche, e mostrano di certo l' influenza di persone totalmente diverse, mentre fregio « e frontoni hanno un' unità intima, e manifestano lo spirito e lo stile di un solo artista. « Fra le metope, prescindendo da pezzi intermedi e poco caratteristici, vengono in campo « due serie. L'una, rappresentata solo da una minoranza, è secca, dura, angolosa nelle forme « del corpo come nei movimenti: di panneggio vien fatto solo un minore e più inesperto « uso. Lo stile è perfettamente uguale a quello delle metope del così detto Theseion e a quello

1) *Ath. Mitth.* 1881 p. 233; 1882 p. 396; 1884 p. 338 cfr. ibid. p. 336.

« del fregio del tempio di Sunion. Questo stile non è che la continuazione immediata di quello « che ci è noto dai tirannicidi di Critio e Nesiote — (oltre le teste sono caratteristici il ventre « e il petto; non ho potuto riconoscere in nulla caratteri propriamente mironiani, sembra « piuttosto che tutto riconduca a Critio) — esso non passa notevolmente il segno raggiunto « da quei maestri. — L'altra serie è più sciolta, più morbida, più rotonda nelle forme del « corpo — specialmente il ventre è qui affatto diverso — e assai più vibrata e vivace nei « movimenti: del panneggio vien fatto più largo e più esperto uso, con una certa tendenza « pittorica.... Le metope debbono quindi, come esige anche la storia dell'edificio, essere « state fatte nello stesso tempo che la Parthenos. Il rilievo dello scudo di questa indica però « che di quelle due serie soltanto la seconda può esser fidiaca, dove il carattere pittorico, « l'elasticità e il ritmo dei movimenti combina col rilievo medesimo: si confronti la figura « che assalta della metopa Sud VII o il caduto Sud XXVIII con le corrispondenti figure « dello scudo. — Noi dobbiamo ammettere che in principio un piccolo numero di metope « siano state affidate a scolari di Critio.... » 1).

A queste parole dell'illustre archeologo germanico, poco veramente siamo in grado d'aggiungere o di mutare. Il materiale è sparpagliato e ben lungi dall'essere, almeno qui da noi, a disposizione dello studioso. L'unica pubblicazione della quale si possa in certo modo fidarsi per l'esame stilistico, è quella di Brunn Bruckmann. Del resto uno studio completo del materiale non ci riguarda: non possiamo qui straripare nelle questioni storico-architettoniche e fidiache. L'importante è di verificare, nel materiale che abbiamo sotto mano, le affermazioni del Furtwängler, e di riesaminarle secondo le conclusioni nostre intorno allo stile di Critio.

Delle 12 metope pubblicate dal Brunn, tre sembrano veramente appartarsi dalla serie più progredita, e formar gruppo a sè.

La metopa Sud XXXII (181 *a*) rappresenta un greco alle prese con un centauro. Il greco, privo del volto, ricorda nella mossa in tutto e per tutto l'Armodio. Col braccio destro alzato, cui corrisponde la gamba destra avanzata, egli vibra un colpo, mentre il braccio e la gamba sinistra sono tirati indietro. Il pelo del pube, che doveva esser dipinto, ha la stessa forma romboidale. Il ventre è ancora abbastanza piatto, ma il torace non è molto sporgente, e la modellatura è poco energica, come pure nella parte umana del centauro. Solo il deltoide presenta un forte e rigido rilievo, e un poco il grande pettorale, verso l'ascella. Questo rammorbidimento è dovuto non solo al progresso del tempo, ma anche allo scopo delle sculture e al materiale in cui sono eseguite. Taluni dettagli denotano però un artefice che si rannoda ad una scuola di bronzisti e, pure cambiando materiale, si rammenta della sua tecnica prediletta. Per tal riguardo molto caratteristica è la coda del cavallo, come pure la barba e i capelli del centauro, il cui volto è assai danneggiato. Le liste di peli che cadono dal mento ricordano le corrispondenti del Marsia di Mirone, ma sono più regolari e schematiche, mentre il modo come i capelli si rialzano sulla nuca ricorda l'Aristogitone del trono Stackelberg.

La metopa Sud XXVI (181 *b*) offre lo stesso soggetto un poco variato, soltanto il braccio s. del greco è alzato per rattenere la pietra che il centauro, sollevandola sul capo con le due braccia, vuole scagliargli, mentre il piede s. alzato si oppone al petto equino dell'avversario. La clamide del giovane gli casca a terra, ed è come in parte incollata al fondo, con pieghe abbastanza rigide. La modellatura è più sentita, il fianco scoperto e magro del centauro lascia scorgere le costole e il muscolo dentato, che si distingue anche nel giovane,

1) *Meisterwerke* p. 71 e sg.

il cui torace è modellato con energia, dai forti pettorali, dal bordo delle costole molto sentito che ricorda la conformazione dell' Aristogitone. Il pube ha la stessa forma romboidale. La testa manca, ma quella del centauro lascia scorgere una grande plasticità, specialmente nella conformazione dell'occhio. La barba e i capelli son trattati un poco più liberamente, in piccole ciocche ondulate, ma sempre nello stile del bronzo, come pare fosse anche la coda, della quale resta un piccolo frammento. I baffi che cadono pesantemente, d'un sol pezzo, ricordano in parte quelli più complicati del Marsia.

La metopa Sud XXXI (182 *a*) presenta un'altra assai leggera variante. Il centauro slanciandosi da s. afferra il giovane alla gola e gli vibra un colpo con la dr., mentre l'altro, opponendo il ginocchio dr. al petto equino dell' avversario, gli afferra colla dr. i capelli sulla tempia s., e sembra che gli vibri colla s. un colpo. Questa metopa offre un carattere anche più rigido e schematico. La figura del giovane è assai asciutta e muscolosa: il rilievo del gluteo, dei muscoli interni della coscia, del vasto esterno e del polpaccio sono molto sentiti. Il pelo del pube è terminato da una linea quasi retta, ricordando le sculture d' Olimpia. Il ventre è molto piatto, il torace invece è gonfio e sporgente e il disegno delle linee interne assai geometrico; il contorno delle costole, i pettorali, i muscoli dentati sono accentuati, una forte piega della pelle si determina al posto della prima iscrizione superiore dei retti addominali. Le vene sono espresse sulla mano dr. come nel braccio s. del centauro, il cui corpo, dalle zampe asciutte e nervose, dal torace seccamente disegnato e in cui il bordo inferiore delle costole assume la conformazione caratteristica dell' Aristogitone, offre gli stessi caratteri. Senza dubbio, in quèsta metopa un certo lavoro all'ingrosso, un certo accennare a grandi tratti senza una finitura minuta, deve spiegarsi, oltre che con la mutazione della materia, anche col calcolo dell'effetto ottico a grande distanza; giacchè abbiamo dei particolari che ci attestano come l' artista sapesse finire. Tali sono le zampe equine e la coda trattata nel più puro e preciso stile del bronzo, come la folta chioma e la barba. La modellatura del viso è molto plastica, si vedono perfino le grinze sulla gota gonfiata da una smorfia rabbiosa; le sopracciglia inarcate sono eseguite plasticamente, come non è infrequente nei bronzi arcaici, e una forte ruga si determina mentre il muscolo frontale si contrae in due protuberanze oblique sopra ciascun occhio. La testa del giovane, i cui capelli erano eseguiti in pittura, ha meno particolari, ma non manca di plasticità.

Tutte tre queste metope, nonostante qualche diversità di esecuzione, hanno dei caratteri comuni; soprattutto, le figure fanno l' impressione di non sapersi muovere, si muovono poco e quasi sempre allo stesso modo. Non già che il movimento o lo sforzo delle membra sia in sè piccolo, ma esso non arriva ad esprimersi in una maniera libera e sciolta, esso resta legato e, massime nelle figure virili, il torso non vi corrisponde adeguatamente. Tranne alcuni dettagli tecnici in cui non consiste lo spirito di una scuola, e che possono essere comuni agli artisti d'una medesima epoca, queste metope offrono dunque dei caratteri assolutamente opposti alla inesauribile vena mironiana, che « sembrava moltiplicare la verità stessa », all' ardimento nell' affrontare i più ardui problemi di statica. di che abbiamo la conferma della tradizione, nelle copie del discobolo. Questi caratteri sono invece quelli che abbiamo riscontrato nei tirannicidi, e non può essere che molto vicino al vero il vedere in queste sculture, non ancora fidiache, di edifici pubblici ateniesi l' opera di artefici che si rannodino al caposcuola più importante che abbia preceduto Fidia in Attica, ad un artista cui la tradizione attribuisce un numero considerevole di scolari, e che aveva anch' egli servito lo stato con la sua arte. Oltre a ciò la più conservata metopa XXXI Sud permette di fare un' altro confronto che, se da sè solo non sarebbe decisivo, non contraddice certo la impressione degli altri. La testa del giovane offre molte somiglianze con quella di Armodio: è la stessa espressione data all' assalitore, dalla fisonomia impassibile, con la

sola bocca aperta al grido: è lo stesso tipo del volto, dalla cavità orbitale profonda, dalle grosse palpebre, dal naso piuttosto piccolo, dal labbro superiore stirato mentre l'inferiore è grosso, sporgente e rilasciato, dalla robusta mascella inferiore, dalla lunga guancia, dall'alto orecchio. Solo, il tipo del cranio si è modificato, abbandonando quella conformazione così arcaica e dando un maggiore e più regolare sviluppo alla fronte 1).

È interessante ravvicinare a queste sculture una testa inedita del museo centrale d'Atene, che sembra un poco più arcaica delle metope e le rannoda anche più all'Armodio 2). Il giudizio espresso nel catalogo del Cavvadias, che si tratti cioè di arte arcaistica e non arcaica, è privo di fondamento. Più giusto è quello espresso nei « Marmorstudien » del Lepsius, dovuto evidentemente al Wolters 3): « streng, Myronischen typen verwandt ». Se non che questa testa non offre alcuna somiglianza stringente con quella del discobolo, ed è certo più arcaica. Di vero dunque quel giudizio non contiene altro se non che si tratta di un tipo attico anteriore a Fidia. Se la paragoniamo da una parte all'Armodio e dall'altra alla testa del giovane nella metopa XXXI Sud, si vede subito quanta maggiore parentela essa abbia con queste anzichè col discobolo. La forma del cranio ha subito la stessa modificazione che nel giovane della metopa, col rialzarsi della fronte. Anche in altri particolari, come la minore grossezza e durezza del mento e delle palpebre in confronto dell'Armodio, essa si avvicina più alla metopa, sia perchè più prossima di tempo, sia pel materiale adoperato. L'espressione è fredda e severa, la bocca chiusa, perchè qui non si tratta di un assalitore che emette il grido e che fa uno sforzo, ma di una figura stante, e, secondo

---

1) Delle altre quattro metope conservate al British Museum e non pubblicate da Brunn Bruckmann, si trovano in commercio buone fotografie. Le metope Sud VI e XXX, senza essere delle più belle, appartengono già al ciclo fidiaco: sono pezzi di transizione, con qualche dettaglio ancora arcaico (cfr. il trattamento della barba o della coda dei centauri). Altrettanto si deve forse dire della troppo mutila Sud V, in cui la mossa generale del centauro ricorda la bella metopa Sud XXVIII, mentre il trattamento delle zampe equine, delle pieghe della pelle all'attacco delle cosce, e della coda (però già mossa con certa libertà) sono dettagli da bronzista arcaico. La metopa Sud VIII, specialmente per la modellatura del torso del giovane, appartiene invece al ciclo di Critio.

Quanto alle metope del Theseion, io ne parlerei veramente con maggiore riserva che il Furtwängler. A giudicarne dalle quattro di cui si ha una riproduzione servibile allo studio stilistico, e che sono però assai mutile (Brunn Bruckmann 152, 153) esse sembrano più arcaiche delle più arcaiche metope del Partenone, ed hanno caratteri un po' diversi, un trattamento meno muscoloso e meno asciutto del nudo, una conformazione più tondeggiante e meno precisa. La testa di Scirone (153 *b*) mi sembra, anche per la conformazione dell'occhio, più arcaica che quella di qualunque centauro del Partenone. Infine non mi è riuscito di trovare particolari in cui sia evidente lo stile del bronzo, ma questo può dipendere dallo stato di conservazione e da una esecuzione forse meno accurata. Non direi dunque che siano la stessa cosa delle metope arcaiche del Partenone, nè proprio contemporanee, nè forse eseguite dagli stessi artefici, quantunque una parentela sembri anche a me di trovarla.

Non intendo però come mai, davanti alle sculture del tesoro degli Ateniesi a Delfo, si possa pensare a Critio da chi conosce lo svolgimento dello stile nella plastica greca ed attribuisce a questo artista un'opera come i tirannicidi (cfr. *Bull. de Corr. hellén.* 1894 p. 171). Ciò dipende senza dubbio dalla superficialità ed indeterminatezza in cui, come ho già rilevato, è rimasta sempre la cognizione analitica dello stile che si manifesta nelle statue napoletane. Tutti parlano dei tirannicidi, pochi li studiano.

2) Cavvadias, Γλυπτὰ τοῦ ἐθν. Μουσείου n. 67 — v. la nostra tav. II.

3) Lepsius n. 131 p. 79, cfr. p. 58.

le probabilità del luogo di rinvenimento, di un' immagine sepolcrale. Nondimeno anche in questa calma si sente che la nostra è la testa di un atleta, che appartiene ad una scuola per cui la concezione canonica delle forme umane è l' atletica, e la base della rappresentazione di esse è la miologia. Il muscolo frontale è fortemente contratto, formando sulle sopracciglia due rilievi obliqui. Questo trattamento, che vuol mostrare i particolari delle contrazioni muscolari anche quando non sono necessari nè consoni all' effetto generale, è bene nello spirito della scuola onde sono usciti i corpi dei tirannicidi, e del resto abbiamo visto che all'artista della metopa XXXI Sud sono note le contrazioni del muscolo frontale. Se la testa d'Armodio non corrisponde a questo spirito, se la faccia è liscia, è forse in parte colpa del copista e in parte del maggiore arcaismo, ma soprattutto è effetto delle esigenze del bronzo, che non può fare a meno di semplificare le forme, di ridurle a poche, grandi e chiare. Ma, nonostante i progressi, la diversa espressione, il cambiamento di materiale, resta pur molto dell' Armodio. Resta l' occipite alto e tondo e poco sviluppato all' indietro, che cade quasi a piombo sulla nuca: la lunga guancia, il naso breve, lo zigoma sporgente, la cavità orbitale profonda: resta il trattamento dei capelli, che già nell' arte più arcaica dell' Attica, a differenza di altre regioni, non è frequente, e che in quest' epoca già prossima a Fidia è una vera singolarità. L' unica testa di provenienza attica e del periodo di transizione del V secolo, che abbia tale trattamento di capelli, è la nostra. Io credo dunque che non si va lungi dal vero ravvisandovi un' opera della scuola di Critio.

Assai plausibile mi sembra pure la congettura dello Hauser, il quale propone di riconoscere nel piccolo bronzo Tux di Tübingen 1) una replica dell' Epicharinos ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος, opera di Critio e Nesiote 2) che stava sull'Acropoli d'Atene 3). Uno statere di Cizico 4) sembra conservarne un'altra reminiscenza, ed è singolare che su altra moneta di Cizico ricorra il gruppo dei tirannicidi 5). Lo stile del bronzo Tux conviene all' epoca di Critio. Lo Hauser rileva anche giustamente la somiglianza particolare della conformazione del pube con l'analoga dei tirannicidi. Ma, se devo giudicare dalla tavola del *Jahrbuch,* che finora mi sembra la meglio riuscita 6), io vedo anche delle altre somiglianze, sia nella conformazione del torace, sia nel trattamento dei capelli che escono dall'elmo sulla fronte, sia nei particolari del viso. Paragonando la detta tavola ad una fotografia che riduce la testa dell' Armodio a proporzioni press' a poco uguali, a me pare di vedere nella statuetta Tux quasi un Armodio con la barba, somiglianza che trovo perfino sorprendente, trattandosi di un piccolo bronzo. In base a tale concordanza dello stile la probabilità che si tratti dell' Epicharinos mi sembra tale, da confermare essa stessa la spiegazione del motivo già data dallo Hauser indipendentemente, sopra indizi di fatto. Tanto più che noi non avremmo da modificare il nostro giudizio sul valore artistico di Critio: il pregio del bronzetto consiste anche in massima parte nella tecnica, e questa piccola riproduzione, fatta in tempo non molto lontano dall'esecuzione dell' originale, non rivela un favore goduto dall' arte di Critio in tempi posteriori, ha bensì senza dubbio una ragione di essere insita anche qui nel soggetto rappresentato: l'*ex-voto* di un oplitodromo vincitore.

---

1) *Jahrbuch d. Inst.* I, 1886 tav. IX.
2) Löwy, *Bildhauerinschriften* n. 39.
3) *Jahrbuch d. Inst.* II, 1887 p. 106 sg.
4) ibid. p. 101.
5) Gardner, *Types* Pl. 10 n. 4.
6) Le riproduzioni di bronzi, specialmente piccoli, mediante fotografie dai gessi, ne alterano assai lo stile e l' espressione.

INDICE

Eliot. Calzolari e Ferrario Milano.

Eliot Calzolari e Ferrario Milano.

Vol. XIX. Parte II. **Memoria — N.° 3.**

DEL PERFETTO E AORISTO LATINO

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 2 GIUGNO 1896

DAL

DOTT. PIETRO GABRIELE GOIDANICH

Riesamino quali paradigmi i. e. di aor. e perf. il latino abbia conservato, quali non sia necessario ammettere nel latino preistorico, quali forme del paradigma latino siano una diretta continuazione del paradigma i. e., quali forme siano modificate, e, senza di che il lavoro non poteva essere completo, per quali ragioni molte delle forme dei paradigmi in parte conservati siano scomparse.

I. — Temi in consonante.

Premetto alcune osservazioni sulle desinenze personali. Ricostruisco i paradigmi indoeuropei e pongo loro accanto le forme originarie latine; questo metodo credo che giovi assai alla chiarezza e dell'insieme e delle singole forme. Così si può non solo vedere chiaramente inquadrate le forme genuine, ma più trovare tutte le forme scomparse e le modificate, in una parola avere avanti agli occhi tutta la storia dei paradigmi. Anche le ricostruzioni acquistano maggiore autorità quando sia visibile donde parta il ramo su cui l'innesto è stato fatto. Dire semplicemente: la tal forma appartiene al tal paradigma, la tal forma ha questa origine spesso non basta alla perfetta trasparenza, non basta alla concezione sintetica; rimane il dubbio che anche altra origine una forma possa avere avuto, si può attribuire ad una sola forma preistorica l'origine di una storica, mentre questa risulti dalla fusione di più forme e si resta compiutamente all'oscuro delle forme scomparse. Di più, proponendo oggettivamente al lettore tutti i materiali del giudizio gli si offre l'opportunità di completare e correggere comodamente ciò che noi avessimo misinteso o non veduto.

1. *Singolare.* — La desinenza di prima singolare di tutti gli aoristi e perfetti in consonante è in latino *-î*: cnfr. *tetigî*, *vidî*, *rêxî*. Nessuno più dubita che in questo *-î* (*-ei*) sia da vedere la continuazione di un i. e. $a_x{}^i$ o *ai* che ancora è conservato nella 1ª sing. del perf. med. indiano (ved. *vividê*) e nel *vědě* dell'antico bulgaro (V. Osthoff, Perfect.

p. 191 segg.). Ma l'-*í* si crede che fosse desinenza solo del perfetto e l'*í* di *réxí* si crede analogico. A me non pare giusta questa opinione, e credo invece che *vídí*, *tetigí* e *rêxí* siano per quel che riguarda la desinenza tutte e tre forme normalissime.

Il Bechtel ha ultimamente (Hauptprobl. p. 249 segg.; cnfr. anche Fick BB. III, p. 158 e G. G. A. 1880, p. 420, de Saussure Mém. p. 176 segg.) insistito a provare che il riflesso ario di eur. *a* paratonico è ar. *i*; io non credo che a ciò si abbia nulla di serio da opporre e penso solo che l'opinione sostenuta dal Bechtel vada completata. A pag. 265 il B. trova un intoppo in *amba*; il ved. *amba* 'o madre' è un bellissimo vocativo di un tema originario *ambâ* (cnfr. gr. νύμφα, abulg. *ženo*); il B. cerca di sollevare la difficoltà di questo *a* breve paratonico supponendo che *amba* sia un fonema carezzativo del tipo *akka*, *alla* ecc. (come Lanmann Noun-Inflex. p. 360). Ma un *a* paratonico corrisponde ancora a eur. *a* breve in *véda* = οἶδα e *véttha* = οἶσθα, che il B., non so come, trascura [1]).

Con questi altri due esempi si può invece sicuramente stabilire che i. e. *a* breve paratonico finale si riflette nell'ario con *a*, e *a* mediano con *i*.

Questa conclusione ci giova assai a stabilire la forma originaria della 1ª sing. med. dell'aoristo. Ordinariamente si crede che l'-*i* di 1ª sing. dell'aor. med. nell'indiano sia il continuatore di un i. e. *ə*; secondo quanto ho detto quella desinenza non può essere che un i. e. -*i*.

E se badiamo bene, anche prescindendo da quanto abbiamo detto, un -*i* di prima sing. di tempo storico med. si trova in perfetta armonia con le altre 1ª sing. med. Tolto infatti il greco -μαν, forma di origine oscura, la 1ª pers. del medio ha quasi dovunque dittongo con -*i*: pres. ind. ἵστα-μαι, λύο-μαι, ind. pres. cong. *kr-náv-âi*, *bhár-âi*; imperf. *ábharê*, perf. *tutudê*. Quindi per due modi l'-*i* della 1ª sing. aor. med. dell'ind. risulta assai bene una forma di ablaut di un dittongo con -*i* [2]).

Ciò posto, è chiaro che non occorre affatto credere che l'-*î* dell'aor. lat. (*fídí*, *tetigî*, *rêxî*) sia stato desunto dalla forma corrispondente del perfetto; sarà meglio opinare che questa desinenza avesse anche negli aor. sua propria stanza fin dalle origini indoeuropee. E tanto più favorevolmente dobbiamo accettare questa deduzione in quanto essa ci rende sempre più agevole il rintracciare come si amalgamassero nel latino il perfetto e l'aoristo; come vedremo, si trovavano uguali in periodo preistorico latino la 1ª e la 2ª plur. e in

---

[1]) Altri potrebbe dire che *a* eur. risultato da vocale lunga si riflette nell'indiano quando è paratonico con *i*, mentre *a* i. e. genuino si rifletta con *a* nell'indiano anche se paratonico; ciò non potrebbe sostenere chi come il Bechtel segue il de Saussure nel credere secondario l'*a* di ἄγω. Secondo me, anche l'*a* di *véda* e *véttha* dovrebbe risultare da vocale lunga, perchè sono restio ad ammettere l'esistenza di un accento secondario in periodo indoeuropeo che avesse la virtù di conservare qui la sillaba paratonica.

[2]) Quello che ho detto dell'-*i* di 1ª sing. med. si deve ripetere anche dell'-*i* di -*mahi*, -*vahi*. Anche qui nessuna necessità vi è di credere che -*mahi* sia uguale al greco -μεθα. Accanto a -*mahi* troviamo nell'indiano -*mahê*, e così, accanto a -*vahi*, -*vahê*; or non è ovvio porre in ablaut -*mahi* -*vahi* con -*mahê* -*vahê*? -μεθα invece si potrà porre in ablaut con -μεθον (eol. -μεθεν = -μεθα). Nella proporzione del Brugmann (Grr. II p. 1375) *ádvishi*: *didvishé* = 1ª plur. -*mahi* gr. -μεθα: -*mahê*, si trovano a mio avviso accozzati i termini più eterogenei.

Ciò che ho detto sopra sull'origine della desinenza -*i* dei tempi storici indiani mi spingerebbe ad aggiungere, per compiutezza, due parole sulla 1ª sing. med. dell'ottativo dell'indiano; ma soprassiedo perchè dovrei dare sviluppo a teorie che mi trarrebbero assai lontano dal mio proposito.

alcuni casi, forse già allora, la 2ª sing. del perf. e dell'aor. asigm. con o senza reduplicazione; a queste identità si aggiungerebbe così, per quanto abbiamo detto, anche quella delle due prime persone.

Di più il fatto storico della generalizzazione del suffisso *-í* a tutte le 1ª pers. del passato ci riesce assai più chiaro se noi vediamo che l' $a_x i$ aveva stanza originariamente in tutte le categorie formali dell' aoristo.

Ancora un punto è da illustrare.

L' indiano ha nell' aor. in *-s-* e nell' aor. atem. senza *s* normalmente la desinenza di 1ª sing. *-i* (per es. *akri* V. Whitney A Sanskr. Gramm. § 834 a, e *ánéshi*). Questa forma **-i* (>*e*) manca in latino, ma ciò non fa più meraviglia della mancanza di *-ê* nell'aor. in *-sa-* dell' indiano (per es. *ádikshi-* att. *ádiksham*, in cnfr. di *ábhavam - ábhavê*, *ásicam - ásicê*, *ajíjanam - ajíjané*).

Come nell'indiano è prevalsa la forma *-i* così nel latino la forma *-ei-*. Secondo quanto abbiamo detto normali sarebbero stati nel latino preistorico, per quel che riguarda la desinenza, le 1ª sing. degli aor. (atem. *légei*), tem. *fidei (veidei)*, redupl. *teligei*, sigm. *rêxei*.

2. *Singolare.* — La desinenza di 2ª sing. del perf. e aor. è nel latino storico *-stí*. Si ricongiunge il *-tí* alla desinenza di perf. i. e. *-tha* che è nel perf. ind. e greco (οἶσ-θα); v. Osthoff Perfect p. 203 segg. Ma il *-s-* io non credo che si trovasse solo davanti alla desinenza *-*ta*, *-tí* del perf. dei temi in dentale e credo che il *-t-* non derivi solo dal perf. ma anche dall'aor. medio; pongo cioè per il latino preistorico *-tês* che naturalmente si ricongiunge all' indoeur. 2ª sing. med. *-thês*; la 2ª sing. aor. med. *-sthês* poteva dare facilmente *-stí*.

Richiamo fin d' ora l' attenzione sulla commodità che offre una tale ricostruzione per le forme storiche in *-tí*: *deixtí* (**deistí*), *claustí*, *gestí*, *manstí*, son quasi gli i. e. *deiksthês*, *gesthês*, *mansthês*, *clausthês*. Come desinenza di 2ª sing. aor. med. forse è da porre anche *-so*, che desse *-s*.

La 3ª *singolare* del perf. medio era eguale alla prima (cnfr. l' ind. *dadê*). Aggiungo qui, due parole sulle forme di perf. *-et* del latino arcaico. Nel latino arcaico si trovano le forme *feced*, *dedet*. Anche adesso lo Stolz (Hist. Gr. I, p. 213), continua a vedere in esse residui di una particolare formazione tematica. Ma, ancora in periodo storico noi ci imbattiamo in forme di 3ª persona con la desinenza *-ít*, e in una sua variante grafica delle iscrizioni *-eit*; variante grafica io considero anche l'*et* [1]). L' *-ít*, *-eit*, *-et* non hanno poi come vuole l' Osthoff la vocale lunga o il dittongo per analogia della 1ª sing. ma sono a mio avviso rideterminazioni con *-t* (*-d*) della 3ª sing. med. originaria **veidei*. Quanto alla desinenza *-d*, si veda Bezzenberger in B. B. XIV 177 e J. Schmidt in Pluralb. 178. La glossa *gnoritur · cognitum sive compertum est*, ci autorizza a porre *-tor* anche nell' aor. lat. preistorico. È da supporsi forse anche che possa essere esistita una forma *-to* che abbia dato *-t*.

Come la desinenza della 3ª sing. med. (*-tur*), così la 1ª e 2ª plur. attivo (*-mus*, *-tis*), la 1ª, 2ª e 3ª plur. medie (*-mur*, *-miní*, *-ntur*) e le forme perifrastiche latine preistoriche vanno ricostruite sullo specchio delle desinenze storiche.

La 3ª plur. del perf. ha le desinenze *-re*, *-runt*, *-ro*, *-rot*. Le forme *re*|*ro* possono stare in ablaut qualitativo; secondo me, esse sono le forme originarie da cui deriva la desinenza *-r* di perf. att. 3ª plur. ario (ind. *vidú-r*, *jajn'ú-r*; *jajn'u-=jajn'i-* in *jajn'i- tha*).

---

[1]) Sulla storia dei dittonghi brevi paratonici in latino ha parlato recentemente il Solmsen IF. IV p. 240 segg.; cnfr. specialmente p. 249.

La forma *-ro* potrebbe anche trarre origine dagli aoristi asigmatici, essere cioè confrontata con l' ind. *ádrçram*, *ábudhram*, *ásrgram* (Whitney A Sskr. Gramm. § 834 b.); il *-ram*—*-*rom* nel sandhi davanti a vocale dava *-ro*.

Quanto a *dedrot*, non credo che esso abbia una desinenza genuina. Sulle forme dell'aor. atem. med. 3° plur. ind. *agrbhran*, *ásrgran*, *adrçran*, *abudhran*, *ávrtran*, *ajushran*, *akrpran*, *asprdhran*, *avasran*, *áviçran* e le latine *dan-unt*, *obîn-unt* ecc. (Brugmann Ber. d. Kgl. Sächs. G. d. W. 1890 p. 222) noi possiamo stabilire per il latino preistorico, di doppia origine, una forma di 3° plur. *-on* che alternasse con *-ont*; per questa alternativa *-on*, *-ont* si fece *dedrot* su *dedro* (CIL. I, 173. 177).

Aoristi sigmatici.

Aor. in *-s-*. Le condizioni originarie del vocalismo in questo aor. sono ormai ben stabilite: ind. *abhârsham*, *abhâr*, abulg. *vésŭ*, lat. *rêxî*, V. Bechtel Hauptprobl. p. 157 e Streitberg IF. III, 391 segg. Sulla 'Dehnstufe' fo tutte le mie riserve. Il medio nell' i. e. può avere avuto come tema per es. *deiç-*, *díç-* e *diç-*. Io do in questo e negli altri paradigmi sempre la forma non aumentata che fu la sola che rimase nell' italico.

Indicativo: a. Forma indeur.; att.: sing. 1ª *déik-s-m* (da *déiç-*) 2ª *déiks* (da *déiç-s-s*), 3ª *déikst* plur. 1ª *déiksme* (per brevità ometto le varietà desinenziali), 2ª *déik-s-te*, 3ª *déik-s-nt*; Med.: sing. 1ª *deik-s-i* (o anche *deiksai* analogico sui temi di aor. in *-se-*), 2ª *deikso* (da *deiç-s-so*), *deiksthês*, 3ª *deiksto* (o *deikstor*), plur. 1ª *deik-s-mor* (forma ricostruita sul tipo generale lat. di 1° pl. e che poi nel latino stesso fu rimpiazzata dalla forma perifrastica dopochè la forma perifrastica fu necessaria per la 1ª e 2ª del singolare), 2ª *deik-s-menoi* (e s' ha a ripetere la stessa osservazione che per la 1ª plur.) 3ª *deiksnto* o *deiksntor*. b. Forma latina; att.: sing. 1ª *deixem*, 2ª *deix*, 3ª *deist* (**kst*>*st*), plur. 1ª *deimus* (**ksm*>*m*), 2ª *deistis*, 3ª *deixent*; Med.: sing. 1ª *deixi* (o *deixî*, [*-ê*<*ei*<*ai*]), 2ª *deistês* o *deix*, 3ª *deistur* [*-tor*] o *deist*, pl. 1ª *deimur*, 2ª *deiminî* (*-*mnî*), 3ª *deixent*, *deixentur*.

Congiuntivo: a. Forma i. e.; att.: *deiksô* o *deiksom(i)* *deiksem(-i)* o *deiksêm* ecc.; b. Forma lat. sing. 1ª *deixô*, *deixem*, 2ª *deixis* *deixês*, 3ª *deixit* [*-a*], *deixet*; plur. 1ª *deixumus*, *deixêmus* 2ª *deixitis*, *deixêtis*, 3ª *deixont*, *deixent*.

Ottativo: a. Forma i. e.; att.: *deiks-yê-m*, *deiks-yê-s*, *deiks-yê-t*; plur. t. *deixî-*; b. Forma lat.: t. di sing. e plur. *deixî-*; sing. 1ª *deixim*, 2ª *deixîs*, 3ª *deixit*; plur. 1ª *deixîmus*, 2ª *deixîtis*, 3ª *deixint*.

Notevoli per il tema sono *rêxî* e gli affini perchè la lunga risale certo a questo tipo, mentre di questo tipo nella flessione latina dei tempi storici assai scarsi avanzi ci rimangono.

Aor. in *-se|o-*. **Ind.:** a. Forma i. e.; att.: sing. 1ª *deik-se|so-m*, 2ª *deik-se-s*, 3ª *deik-se-t*; plur. 1ª *deikseme*, 2ª *deiksete*, 3ª *deik-se|so-nt*; Med.: sing. 1ª *deiksai*, 2ª *deik-se-thês*, *deikse-so*, 3ª *deikse-to* (*-tor*); b. Forma lat.: att. sing. 1ª *deixem*, *-om*, 2ª *deixis*, 3ª *deixit*; plur. 1ª *deixu-mus*, 2ª *deixi-tis*, 3ª *deixent*, *-ont*; Med. sing. 1ª *deixî*, 2ª *deistês*, *deixis*, 3ª *deixit*, *-tur*; [plur. *dictî sumus* ecc.; *deixumur*, *deixumunî*, *deixunt*, *deixuntur*].

Cong.: *deixô*, *deixem*; **Ott.:** *deixim*, ecc.; v. sopra.

Il tema poteva essere con vocale breve, o ridotta, dunque oltre *deiç-* anche *diç- e díç-*. In latino le reali condizioni non si possono più stabilire. Ho posto poi eguale il tema del medio a quello dell' attivo nel latino; (anche nel greco non troviamo più l' alternativa tematica nelle due forme di aor. att. e medio). L' indiano mostra costantemente vocalismo ridotto nelle radici in dittongo. Anche il congiuntivo che certo in periodo i. e. doveva avere originariamente una differenza nel vocalismo della radice dall' indicativo non lascia di essa tracce in questo tempo.

Se noi badiamo solo superficialmente alle forme storiche, esse potrebbero lasciarci perplessi sull'esistenza del I paradigma.

Ma la sua esistenza nel lat. preistorico è accertata dal vocalismo radicale nei casi come *rēxī*; del resto i congiuntivi e gli ottativi del tipo *deixō deixim* potrebbero benissimo essere anche dell'aoristo in *-s-*; quanto all'indicativo è tutt'altro che difficile vedere come le sue forme si dileguassero; di *deixem*, *deixent*, *deist* diffusamente diremo più sotto; qui possiamo richiamare l'attenzione sulla forma di 1° plur.; per le leggi fonetiche del latino essa si trasfigura: si aveva per es. **deimus* [1]); con una tal veste fonetica questa forma si estrinseca dal paradigma per doppia ragione, non essendo più chiara la relazione col tema nè la caratteristica del tempo scorgendosi più; quindi forma perspicua era solo *deiximus*. Ma anche nell'indicativo ogni traccia di questo tempo non si è perduta, *claustis*, *gēstis*, *mānstis*, *sumpstis* e *rēxtis* (per *rēstis*) ne sarebbero le continuazioni più genuine; e *rēxtī* ecc. (cnfr. *deixist*, da *deixis*) nel modo migliore si spiega come rideterminazione con *-tī* di *rēx*.

Aor. in *-es-*, *-əs-* *-as-*. Nell'indiano queste forme sono assai frequenti (V. Whitney A Sanscr. Gr. § 903); nel greco sono assai poco numerose; nonostante il 'piucche-perfetto' greco, tipo nuovo al quale l'indiano non potrebbe offrire come parallelo che *ajagrabhāisham*, mostra che l'aoristo in *-es-* in greco dovette essere assai vegeto; di più nel latino parlano in favore dell'esistenza di questo paradigma i congiuntivi del tipo *fūgero fūgeris* e gli ottativi *fūgerim*, *fūgerīs* che si addattarono all'indicativo di quelle forme verbali in consonante, la cui caratteristica del passato non era un *s* aggiunto alla consonante finale del tema.

Segue il paradigma. A proposito del quale osservo che l'indiano ci presenta un doppio tipo tematico or con la breve or con la lunga: per es. *janishtam* e *ápāvishtām* (vedi per gli esempi dell'indiano antico Streitberg IF. III, 398); il congiuntivo nell'indiano non ha vocalismo debole (Vedi Whitney A Sanscr. Gr. § 905 segg.); anzi si conforma pienamente al vocalismo dell'indicativo.

Indicativo: a. Forma i. e.; att.: sing. 1ª *bheuge-s-m* (*bheuge-*, *bheugə-*), 2ª *bheuges* (da *bheugess*) 3ª *bheugest*; plur. 1ª *bheuge-s-mo*, 2ª *bheuge-s-te*, 3ª *bheuge-s-nt*; b. Forma lat. sing. 1ª *fūgerem*, 2ª *fūgis*, 3ª *fūgest*; plur. 1ª *fūgēmus*, 2ª *fūgestis*, 3ª *fūgerent*, *-runt*. Med. Forma lat.: 1ª *fūg(e)ri* [-ī] 2ª *fūg(e)stēs*, 3ª *fūgestor*.

Congiuntivo: *fūgero*, *fūgerem*, *fūgeris*, *fūgerēs*, ecc. **Ott.**: *fūgerim*, *fūgerīs* ecc.

Le forme del plurale del congiuntivo in *-ē-* e dell'ottativo sono di tale natura che avrebbero dovuto andar soggette alla sincope; invece le forme *fūgrēmus fūgrītis* noi non troviamo; ma assai facilmente le forme del congiuntivo in *-ē-* (compresa forse la prima *fūgero*, se è anteriore al recente fenomeno della sincope l'abbreviamento degli esiti giambici) e l'analogia dei verbi in vocale lunga (*amārem-amārēmus*, *amārim-amārīmus*) potevano ristabilire l'armonia tra singolare e plurale.

Nel *-runt* della 3ª plur., che è poi la forma storica si possono essere confuse due forme originariamente distinte; potrebbe in parte essere originato da *-ent* per quella alternativa che fu nel periodo preitalico di *-ent*, *-ont* nelle 3ª plur. dei temi in consonante e che nel campo non latino finì con la vittoria delle forme in *-ent*, oppure dobbiamo porre un aor. in *-ese-* | *-eso*; col quale ancora più facilmente si torrebbero di mezzo le forme

[1]) Una forma simile anche nei temi in dent. e *-s* che avessero questo aoristo, perchè **tsm* e **sm* danno in lat. *m*.

di indicativo; è notevole sostegno di una tal forma il tipo di aor. che prevalse come piuccheperfetto nell' Attica. Il paradigma sarebbe:

a. Forma i. e.: att.: sing. 1ª *bheuge-se-m* 2ª *bheuge-se-s*, 3ª *bheuge-se-t*; Pl. 1ª *bheuge-se-me*, 2ª *bheuge-se-tis*, 3ª *bheuge-se-nt*; b. Forma lat. *fûgerem*, *fûgeris*, *fûgerit*, *fûgerimus*, *fûgeritis*, *fûgerent*.

La corrispondenza tra indicativo e congiuntivo sarebbe qui assoluta e la ragione della perdita di un tal paradigma evidente. Ma la cosa è incerta e non necessaria.

Ancora altri paradigmi di aoristo i. e. in *s* si vogliono vedere nell' aoristo latino; ma di esse, stringi stringi, succede ciò che nelle dantesche 'ombre vane fuor che nell' aspetto'. Il Brugmann pone un aoristo i. e. in *-is*, che si sarebbe conservato nelle desinenze *-is-tî*, *-is-tis*, *-erunt*; ma prima di tutto può restar dubbio se *ist* paratonico in latino non si dovesse mutare in *est* (vedi *potestas* da *potis*) [1]. Di più, questi aoristi in *-is* il Brugmann li vuol derivare da temi formati come *cini-s-* θέμι-ς- Grr. ss. II, p. 1201; ora io sono assai più del Brugmann seguace, convintissimo seguace per preconcetto filosofico, delle teorie che fanno derivare tutti i tipi morfologici da una serie non interrotta di 'addattamenti' fortuiti, anch' io credo che il *-s-* o *sa* non fosse in nessun modo 'suffisso di aoristo'; non ostante pur potendo succedere che un tema in *-i-s-* venisse adoperato, con le desinenze personali, in funzione di aoristo, è assai arrischiato basarsi solo su una tale possibilità per spiegare una forma *vîdistis*, quando essa sia spiegabile come vedremo in altro modo quasi ovvio. Il Brugmann è vero cita l'ind. *ágrah-î-sham* e dice che l'*î* si può considerare come 'ablaut' di *i* del lat. *-is-*. Ma *ágrahîsham* è l' unico esempio di un tal tipo (Vedi Whitney A Sanscr. Gramm.² § 900 b) e chissà che non sia esso una derivazione letteraria di una seconda persona **ágrahîsh*, forma che alternasse originariamente con un tema *grahâi*, (Vedi Bartholomae Stud. z. idg. Sprachgesch. p. 164 segg.) simile a *açarâit-açarît*; si trova infatti, negli *çitarcyabrâhmanah*, *agrahâisham* (V. Whitney A Sanscrit Gr. § 904 b).

Di più il Brugmann vede resti di una forma speciale di aor. in *-ss-* in *adpetissit*, *capissam* del lat. arc., in *capésso*, *lacésso*, *facésso* [2]) e nei veri e propri congiuntivi *amâssô*, *amâssim*, *turbâssitur* (inf. *averruncâssere*) *habêsso*, *prohibêssim*, *licêssit* e nelle forme cosidette di piuccheperfetto cong. *vîdissem*. A queste forme egli riconnette il celtico *ro-charus* da **carâss-* e gli aor. greci del tipo ἔσβεσσα. Quanto al celtico io mi richiamo ai dubbi del Thurneysen in Brugmann Grr. II, 1199. Nel greco le forme sono normalissime, in quanto che il σσ si trova in aoristi da temi generali con -σ-, nè questa forma ha varcato i confini suoi. Su basi così poco solide non è dunque prudente edificare i citati paradigmi del latino; nel latino questi verbi in *-ss-* non hanno essi una forma di tema generale in *-s* come si trova costantemente nelle forme del greco. Siccome la questione non si può risolvere che richiamandosi ai verbi in vocale ne rimetto la trattazione a più tardi.

Aoristi asigmatici.

Le lingue i. e. possiedono ancora tracce di tre tipi di aoristi asigmatici che meglio

---

[1]) Purchè non si volesse vedere in ciò una prova contro l' esistenza dell' accento latino in prima sillaba, della quale teoria ultimamente ha dubitato anche il Hirt *Idg. Akz.* p. 42.

[2]) Almeno a quanto traspare da Grr. II p. 1170 § 810 confrontato con MU. III p. 41; ora il Brugmann considera l' *e* di *capesso* ecc. breve; non così una volta, vedi MU. III, p. 41.

possono essere chiamati aoristi-imperfetti, e sono l' aoristo atematico, il tematico, e il reduplicato. L' aoristo atematico da verbi in consonante non è molto frequente e come nel greco così nel latino tracce sicure di esso mancano; unico resto della sua preesistenza potrebbe vedersi nella lunghezza della vocale tematica in alcuni perfetti latini. Invece sono importantissimi gli aoristi tematico e reduplicato; perchè essi furono la principale e forse unica causa della confusione avvenuta già in periodo italico tra il perfetto e l' aoristo.

I. **Indicativo**: a. Forma i. e.; att.: sing. 1ª *légm* 2ª *lék-s,* 3ª *lékt*; plur. 1ª *légme,* 2ª *lékte* 3ª *lég-nt* (nella forma i. e. di 1° sing. e 3° plur. dovrebbe essere stata breve la vocale radicale, a seguire la teoria dell' allungamento secondario); b. Forma lat.: sing. 1ª *légem* (*fódem*, *émem*) 2ª *léx* (*fós*, *émps*); 3ª *lékt* (*fóst*, *émpt*); pl. 1ª *légmus* (*fómus*), 2ª *léktis* (*fóstis*, *émptis*) 3ª *légent* (*fódent*). **Cong.**: *legam* ecc., come il pres.

Sarebbe vano indagare quali verbi potrebbero avere avuto questa forma. Potrebbe essere stata limitata anche a pochissimi e estesa a molti, nessun criterio abbiamo.

Per il medio ancora più imbarazzati se volessimo tentare una distribuzione dei verbi tenuto conto delle varietà del vocalismo radicale; al medio spetta vocalismo debole; ma il vocalismo debole non è proprio solo di questo tempo, ma anche dell' aor. tematico e del perf. med.; *fidí* potrebbe essere e aor. atem. med. e aor. tem. med. e perf. med. non reduplicato. Prendendo *fidí* come tipo paradigmatico, il med. dell'aoristo atem. avrebbe questa forma: a. Forma i. e.: 1ª sing. *bhidi* (anal. *bhidai*), 2ª *bhit*^{s}*-thés*, 3ª *bhit*^{s}*-to,-tor*; pl. 1ª *bhid-mor* [2ª *bhid-menoi*], 3ª *bhidron,-rom,-ronto*; b. Forma lat. 1ª sing. *fidí*, 2ª *fistés* 3ª *fist*, *fistor*; pl. 1ª *fimor*, 2ª *fiminí*, 3ª *fidron*, *fidro(m)*, *fidront*.

II. a. Forma indoeur.; att.: 1ª sing. *bhidom*, 2ª *bhides*, 3ª *bhidet*; pl. 1ª *bhido|e-me*, 2ª *bhidete*, 3ª *bhido|e-nt*; Med.: 1ª sing. *bhida*$_x$*i*, 2ª *bhidethés*, 3ª *bhideto*, *bhidetor* pl. 1ª *bhide|o-mor*, [2ª *bhide-menoi*], 3ª *bhido|e-nto,-ntor*; b. Forma lat.: att. 1ª sing. *fidom*, 2ª *fidis*, 3ª *fidid*; pl. 1ª *fidumus* 2ª *fiditis*, 3ª *fidont*, *fident*; Med.: 1ª sing. *fidí*, 2ª *fittés*, 3ª *fidit*, *fiditur* 1ª pl. *fidu-mor*, [2ª *fidu-miní*], 3ª *fidont, -ntur*.

III. a. Forma indeur.; att.: 1ª sing. *telazom|em* 2ª *telazes*, 3ª *telazet*, pl. 1ª *telazo|e-me*, 2ª *telazete*, 3ª *telazo|e-nt*; Med. 1ª sing. *telaza*$_x$*i*, 2ª *telazethés*, 3ª *telazeto,-tor*, 1ª plur. *telazo|e-mor*, [2ª *telazo|e-menoi*] 3ª *telaze|onto,-ntor*; b. Forma lat.: att.: 1ª sing. *teligom*, *teligem*, 2ª *teligis*, 3ª *teligid*; 1ª pl. *teligumus*, 2ª *teligitis*, 3ª *teligont,-ent*; Med. 1ª sing. *telgí* 2ª *teleclés*, 3ª *teligit,-tor*; 1ª pl. *teligumur*, 2ª *teligu-m(i)ní*, 3ª *teligunt|ent,-untur*.

Perfetti.

I. a. Forma i. e.; att.: 1ª sing. *veida*, 2ª *voit*^{s}*tha*, *voidətha*, 3ª *voide*; pl. 1ª [*vid-me*, *vidə-me*, 2ª *vit*^{s}*-te*, *vidə-te*], 3ª *vidə-r*; Med. 1ª sing. *vidai*, 2ª *vit*^{s}*-sai*, *vidə-sai*, 3ª *vidai*; pl. [1ª 2ª ?] 3ª *vid-ro|re*, *vidə-ro|re*; b. Forma lat.: att. 1ª sing. *veida* (o *veide* se è giusta l' opinione dell' Osthoff Perfect. p. 574 segg. che -**a*=lat.-*e*), 2ª *veista* [-*e*], 3ª *veide*; pl. 1° *veimus*, *veidumus*, 2ª *veistis*, *veiditis*, 3ª *veidar*; Med. 1ª sing. *veidí*, 2ª *veis[s]í*, *veidri*, 3ª *veidî*; pl. [1ª *veidu-mur*, *veimur*, 2ª *veiminî*, *veidiminí* ?], 3ª *veidro|re*, *veidero|re*.

II. a. Forma i. e. att.: 1ª sing. *telaza*, 2ª *telóçtha* *telazetha*, 3ª *telôze*; pl. 1ª *telaz(ə)me*, 2ª *telaz(ə)*[-*te* ?], 3ª *telazə-r*; Med. sing. 1ª *telazai*, 2ª *telazə-sai*, *telaksai*, 3ª *telazai*; pl. [1ª, 2ª ?] 3ª *telaz(ə)-ro|re*; b) Forma lat.; att.: 1ª sing. *teliga* [-*e*], 2ª *telocta* (o con vocalismo analogico *telecta*), *teligeta* [-*e*] 3ª *telige*; pl. 1ª *teligumus*, *telegmus* 2ª *teligitis*, *telectis*, 3ª *teligar*; Med. 1ª sing. *telgî*, 2ª *telexî*, *teligrí*, 3ª *telgí*; pl. [1ª *telegmur*, *teligumur*, 2ª *telegm(i)ní*, *teligum(i)ní*], 3ª *teligre*, *teligere*.

Finita così la rassegna delle forme i. e. di perf. e aor. e delle loro prime continuazioni nel latino esaminiamo la via che queste percorsero dallo stadio più vicino all' originario fino a quello così diverso in cui si trovano le forme storiche.

Nella trasformazione ulteriore delle forme latine preistoriche quali noi le abbiamo poste allato ai paradigmi indoeuropei vanno distinti più momenti :

1.° La confusione dei tipi di aoristo e perfetto, distinti in origine formalmente e idealmente. Anche qui va tenuto conto di due punti. L'opinione comune è che la fusione di perfetto e aoristo nel latino abbia avuto origine da un fatto sintattico. « Die Verschmelzung von Aorist-und Perfectformen setzt voraus, dass das idg. Perfect bereits in urital. Zeit zu einem historischen Tempus geworden war » (Brugmann Grr. II p. 1236). Io non lo credo. Se noi rivediamo i paradigmi degli aoristi asigmatici e del perfetto che sopra ho esposto osserviamo subito che in più di una forma questi due paradigmi vennero a collimare. La vera ragione dell' amalgama dei due tipi si deve, secondo me, vedere nel fatto che le forme cosidette di ingiuntivo, al contrario che nell' indiano classico e nell' attico, sole rimasero anche in luogo delle forme aumentate. Per questo fatto avvenne che *fidí* , *vorí* , *teligî* potevano essere tanto 1ª sing. dell' aor. che del perf. ; se immaginiamo assai presto rideterminata la 3ª sing. del perf. con *-t* anche *teliget* era ambiguo ; certo **vīdumus* , **teligumus* , **vīditis* , **teligitis* potevano essere tanto perfetti quanto aoristi. Confusisi così gli aoristi asigmatici coi perfetti anche gli aoristi sigmatici furono col perfetto messi alla pari. Ma come ho detto ancora un altro punto assai importante è da mettere in rilievo in questo primo momento dell' evoluzione. Stando alla fisonomia esterna dei tipi storici di perf. latino indicativo si sarebbe inclinati a dire che delle forme sigmatiche si conservano solo i tipi di aor. sigmatico, in cui *s* seguiva immediatamente al nucleo radicale o tematico , e che siccome *veidistí* , *teligistí* non possono essere dichiarate, per il loro vocalismo, per l' *i* della penultima sillaba, come forme di aor. in *-es-*, che le forme di aor. in *-es-* andarono perdute. Ora, così non è. Noi troviamo i continuatori dell' aoristo in *-es-* assai vegeti e certo per grandissima parte , come noteremo, dovuti a una vegetazione analogica nei cong. in *-ero* , *-erem* , *-eris* *-erís* e nell'ottativo *-erim*, *-erís*. Ciò osservato noi possiamo con sicurezza assiomatica delineare questo secondo punto dell' evoluzione del perfetto-aoristo latino : dei varii tipi di perfetti e aoristi indoeuropeo si creano nel latino due nuove e diverse categorie formali in quanto che le forme in cui la caratteristica *s* non seguiva immediatamente al nucleo radicale otematico si associarono alle forme di passato che mancavano originariamente di *s*; nota importante assai, perchè valse a trasformare tutto il congiuntivo ; ne riparleremo sotto.

2.° La confusione di forme attive e medie nel paradigma dell' attivo è un secondo fenomeno a cui andò soggetto il passato indicativo nella vita individuale del latino. È desinenza di medio la 1ª singolare e nella 3ª plurale anche si son confuse desinenze eterogenee. Per me anche la desinenza *-thés* potè conservarsi nel latino; anzi presupponendola conservata si spiega meglio la forma della 2ª sing. e pl. Forse, ho detto, anche un *-so* e *-to* poterono esistere e dare *-s*, *-t* cioè forme simili all' attivo ; ma è incerto. Ad ogni modo la confusione tra desinenze attive e medie e la sostituzione di queste a quelle dipese dal fatto che le desinenze del medio erano al passato diverse essenzialmente da quelle che avevano la medesima funzione nei tempi così detti semplici.

3.° Il terzo momento dell' evoluzione che ci porta dalle forme preistoriche , più vicine al tipo indoeuropeo, alle forme storiche si può descrivere così, che quali desinenze peculiari del passato indicativo vengono a stabilirsi *-ī*, *-istí*, *-it* *-īt*, *-imus*, *-istis*, *-ērunt* , e che nel congiuntivo desinenze vanno diventando *-ero* , *-erim* ,

-erem -issem subendo una gran trasformazione morfologica e ideale della quale parleremo più sotto. Con l'esame della genesi delle forme indicativali latine qui finiremo la storia dei perfetti aoristi nei temi latini in consonante.

1. *Singolare.* — Unica desinenza di prima singolare di perfetto e aoristo è *-ī*. Abbiamo detto che questa era originariamente propria tanto del perfetto medio che dell' aoristo medio. Dobbiamo vedere come essa soppiantasse le altre forme. Bisogna partire dal fatto che l' aoristo e il perfetto in latino vennero a confondersi e che *-ī* non si considerava più, come desinenza di medio: per questo fatto si aveva nella 1ª singolare di perfetto-aoristo una multiplicità di forme desinenziali, le più comuni delle quali erano *-a -em* | *om* e *-ī*; ora è una legge costante nella storia delle lingue che una moltiplicità di forme di un medesimo valore ideale si semplifichi; e rimase *-ī* per quella legge per cui nella vita degli esseri e delle idee solo gli esseri e le idee omogenee ai nuovi ambienti o più forti nel cozzo restan superiori, legge che si ripete pur sempre come in ogni altro processo evolutivo anche nei processi evolutivi linguistici. *-a* si trovava solo nel perfetto, *-em* | *om* solo nell' aoristo, *-ī* era non solo nel perfetto ma in tutti gli aoristi quindi era sostenuto da un numero doppio di casi, di più *-em* non era una forma assolutamente chiara confondendosi con la forma del congiuntivo. Scomparvero anche le forme di 1ª sing. degli aor. in *-es-*, per es. *fūgerem*, *fūgesem*, perchè in questo tipo s'era prodotto in certo squilibrio fra le varie forme (2ª sing. *fūgis*, 1ª pl. *fūgēmus*) [1]. Rimasero dunque delle forme i. e. tutte quelle del medio, tranne quelle dell' aor. in *-es-*; si perdettero tutte quelle dell' attivo; ma sulle altre persone dell' attivo è spesso regolato anche il vocalismo della 1ª singolare. — Passiamo alle 2ª *singolare* e *plurale*. Forme storiche sono: *rēxtī*, *rēxtis*, *rēxistī*, *rēxistis*, *tetigistī*, *-stis*; *vīdistī*, *-stis*. Le desinenze storiche sono dunque *-stī* e *-istī*, per la 2ª singolare. Vediamo prima dell'origine di *-stī*. La desinenza assai chiaramente appare composta degli elementi *-s-* e *-tī*. L' *-ī* non è in nessuna desinenza i. e. di 2ª sing. che abbia una dentale quindi è chiaramente una modificazione latina, il *t* invece può essere succedaneo di due desinenze i. e. che contenevano *th*; *-thə* del perfetto e *-thēs* dell' aoristo medio. Quanto al *-s-* che precede il *-tī*, esso si poteva trovare in un gran numero di forme: stava davanti al *-ta* del perfetto attivo e davanti a *-tēs* nell' aor. atem. med. dei verbi in dentale, di più in tutti gli aoristi sigmatici: nell' aor. con *-s-* ancora dall' età i. e., e negli aor. in *-se-* ed *-es-* per la legge latina della sincope. Così si arriva ad uno stadio in cui si avevano, fra le altre, queste forme di 2ª singolare: *t.* in dent., perf. att. *clausta*, aor. asigm. *fistēs* e aor. sigm. med. di tutte e tre le specie *claus-tēs mān-s-tēs*, ecc. Per giungere alla forma storica *-stī* non resta che spiegarci come il *-ta* e il *-tēs* di queste forme si mutasse in *-tī*; il movimento possiamo immaginarcelo cominciato nel perfetto dove la 1ª e la 3ª persona avevano *-ī* finale nel medio ed *-ī* aveva anche alla fine la seconda del medio (i. e. *-sai*); data questa alternativa delle due desinenze *-tī* e *-tēs* non è difficile immaginarci come dopo un periodo di lotta riuscisse a vincere l' una delle due. Come poi lo *-stī* s' infiltrasse anche dove originariamente stava la desinenza senza *s* meglio lo vedremo dopo aver detto dell' origine di *-istī* e *-s-istī*. Le forme *lēgistī*, *lēxistī* per doppia ragione non possono essere originarie; prima di tutto come ho detto *-ist-* paratonico difficilmente poteva dare altro che

[1]) Forse una traccia di questa 1ª singolare s'ha a vedere (Stolz, Zur lat. Verbalfl. I, p. 37 sgg.) nel cosidetto 'imp. del cong.' delle frasi potenziali, dubitative e ipotetiche; naturalmente bisogna ammettere una creazione analogica di forme su questa 1ª singolare e sulla 3ª plurale.

-est-; poi *lĕgistî lēxistî* sarebbero dovute andare soggette a sincope. Sennonchè non solo *lēgistî*, *lēxistî* non sono originarie ma noi dobbiamo ammettere come certamente esistite *lexis* (aor. in *-se-*) *lēgis* (aor. in *-es-*) *fidis* (aor. tem.) e dobbiamo renderci conto della loro perdita. Ora tanto questa perdita quanto l' origine delle desinenze *-istî* e *-s-istî* si spiegano d' un tratto solo e in un modo assai ovvio pensando che in un'età relativamente vicina ai tempi storici (dopo l' età delle sincope) le forme *lēxis*, *lēgis*, *fidis* si rideterminassero con *-tî*. Con ciò noi abbiamo visto l' origine delle forme storiche in *-stî*, *-istî* e *-s-istî*; ancora osservo, a proposito di *-stî* che allo stesso modo che *dîxisti* di *dîxis*, anche *lēxtî*, **fōsti* potevano essere ridetermínazioni di *lēx* (aor. in *-s-*), *fōs* (aor. atem.) fatto assai notevole per la legittimità della lunga di un tal *lēxtî*. Con la rideterminazione di cui ora abbiamo parlato il numero delle forme in *-stî* riceveva un tale incremento che si vede bene come le forme con una siffatta desinenza dovessero poco per volta eliminare tutte le altre. Queste forme sono: la 2ª sing. del perf. att. con voc. tem. in tutti i verbi (desin. *ita*>*itî*) e senza voc. tem. nei verbi non desinenti in dent. (desinenza *-ta*>*tî*); la 2ª perf. med. (desinenza *-sai*>*sî*); la 2ª di tutti gli aor. att. (desin. *-s*); la 2ª aor. asigm. med. tem. e red. di tutti i verbi e dell'aor. atem. nei temi non desinenti in dentale (desin. *-tēs*>*tî*). Veniamo alla 2ª *plurale*. Anche qui troviamo nell'elemento desinenziale delle forme storiche un *-s-* precedente il *-tis*, sempre; e questo elemento *-s-* anche qui è talora legittimo talora no. Era legittimo in tutti gli aor. in *-s-* e nella forma atematica del perfetto e dell' aoristo asigmatico nei temi in dentale. Le serie *lēxtî-lēxtis*, *mānstî-mānstis* ecc., crearono poi per analogia anche, su *lēxistî*, *lēxistis* in luogo di **lēxitis*, su *fidistî*, *fidistis* in luogo di *fiditis*, su *vîdistî*, *vîdistis* in luogo di *vîditis* (perf. o aor. tem.). Oltre le forme in *-itis* scomparvero anche come aliene da questa corrispondenza del singolare col plurale anche le forme *-estis* dell' aoristo in *-es-* [1]). L' Ablaut originario non è più trasparente. — 3.ª *Singolare*. Le desinenze erano: *-e*, *-î*, *-t*, *-it* (*-id*), *-est*, *-tor*. Prevalsero: *-it*, (*-īt*, *-ēt*). *-tor* nell' aoristo ci è testimoniato da una glossa: *gnoritur* · *cognitum sive compertum est*; V. Stolz lat. Gr.² 375; ma la glossa stessa ci rende avvertiti della differenza essenziale tra la storia della 1ª sing. del medio dalla 3ª sing. medio; *-tur* aveva comune l' aspetto con quella forma che nella terza sing. fu adoperata in tutti i tempi per l' intransitivo - passivo, mentre dalla forma in *-r* di prima persona la desinenza *-î* del medio era diversa; perciò mentre *-î* potè insinuarsi nella categoria dell'attivo non così potè *-tur*. Nella forma dell' attivo, l' aoristo senza sigma atematico in molti casi dava luogo a una disarmonia nella forma tematica davanti al *-t* la quale doveva favorire altre forme più regolari d'aspetto; nel perfetto attivo e medio mancava quella desinenza in cui gli italici vedevano la caratterisca di tutte le 3ᵉ persone, la desinenza *-t* (*-d*); quindi *contigit*, *tetigit* dovevano sembrare le forme proprie e il parallelo *tetage tetaget* doveva creare anche *tetageit* su *tetagei*; dopo ciò la scomparsa delle forme in *-e*,

---

[1]) Come forme tarde spiega *vidisti*, *vidistis* anche l'Osthoff; egli dice (Perfect p. 204 seg.) che sono il prodotto di un risarcimento del tema: i perfetti originari *visti*, *vistis* si sarebbero mutati in *vidisti vidistis*. Questa probabilmente deve essere parsa anche al Brugmann assai scarsa fonte, se fu indotto ad ammettere per queste forme un tipo originario di aor. in *-is-*; questo che dice l'Osthoff potè anche avvenire ma non fu certo questa sola la fonte delle forme in *-istis*. Ricordo qui anche la nota del Brugmann Grr. II, p. 1200, 1ᵘ; non mi par giusta, e mi sembra inoltre, che indichi come il Brugmann stesso sia dubbioso della sua costruzione di un aoristo con caratteristica *-is-*.

-í è facile a comprendersi; *dîxit* si creava un parallelo *dîxít* per *vîdît*; così *-it* | *-ít* era divenuta la forma predominante; *fûgest* per primo dovette cedere il posto alle forme asigmatiche *-ît* | *it* (*fûgit*); restavono le poche forme di aor. con *-s-* e ben si comprende come cedessero all'*ít* che s'era solidamente stabilito.—1.ª *Plurale*; forme storiche sono: *teligimus*, *vîdimus*, *lêgimus*, *fidimus* e *rêximus*. Di forme originarie integralmente conservate nessuna vi è. Ma la modificazione al tipo originario in *rêxumus*, *vîdumus* ecc., è di nessuna entità, *rêximus* per *rêxumus* o è per analogia di *legimus* (e questo per *legitis* col Brugmann Grr. I, 74 confermato dal Parodi St. Ital. di Fil. cl. I, 394); oppure tornerebbe pensare al famoso *simus* di Augusto (Suet. Aug. 86) e di Messala, Bruto, Agrippa (Mar. Vict. Gr. L., K. VI, 9, 5) e a *possimus* (Vedi Stolz Hist. Gr. I, 138) e giudicare che non senza alcuna efficacia debba essere stato il *s* precedente. Il *rêximus* poteva aver influito sul *vîdimus*. Ma non è necessario ricorrere a questa ipotesi che resta sempre incerta. Per l'intera desinenza *-imus* è poi opportuno riportarsi al fatto generale, avvenuto cioè in tutti i temi in consonante anche nel presente, dello stabilirsi della forma *-imus* | *umus* invece di *-mus*; accanto a (*vis*) *vel voll*, *voltis*, *fers*, *fert*, *fertis* stanno solo *ferimus*, *volumus*; possiamo aggiungere che nel passato tanto più si raccomandava la forma legittima in *-umus* (*-imus*) in quanto le forme di aor. in *-s-* (*iûmus*, *deimus*) erano divenute irriconoscibili e la continuazione negli aor. in *-es-* era *-êmus*, che si estrinsecavano dal paradigma. Intorno alle forme del medio è da ripetere quanto abbiamo detto su *-tur*. Della 3ª plurale parlerò nei Temi in vocale.

II. — Temi in vocale lunga.

Certa traccia di sè ha lasciato nei temi in vocale lunga l'aoristo in *-s-* nella 2ª plur. es. *intrês-tis* [1]); anche la 2ª sing. *intrâstî* è la succedanea dell'att. *entrâs*, e del medio *entrês-tês*; *entrêmus* potrebbe essere anche da *entrâs-mos* e *entrârunt* una modificazione di *entrârent* (-*s-nt) dovuta alla nota alternativa italica nella desinenza di 3ª plur. *ent* | *ont*. — Dell'aoristo in *se* | *so* traccia è in questo stesso *intrârunt* e nel noto *gnoritur*. — Forme di aoristo asigmatico possiamo vedere nella 3ª sing. *intrât*, nella 1ª plur. *intrâmus* (cnfr. il *nômus* di Ennio con ἔγνωμεν) e in quell'*entrâs* che dovette essere il predecessore di *intrâstî* (*nôstî* da *nôs*+*tî*). — Del perfetto oltre che in *dedî* ecc., (ind. *dadé'*) che ebbe poi interamente la flessione dei temi in consonante e oltre che nella 3ª

[1]) *Entrâstis* non può essere considerato come forma sincopata (Brugmann MU. III p. 39, Osthoff Perfect p. 224); io condivido sulla causa della sincope in latino l'opinione del von Planta (Gr. d. O.-U. Dial. I, 216); anzi aggiungo che alle stesse risultanze io ero arrivato indipendentemente da lui e che la sincope in latino fu solo limitata a certe concomitanze di consonanti; di ciò altrove; anche, *entrâvisti* sincopato avrebbe dato *entrausti* (V. Brugmann Grr. I, § 612, 633); a questo proposito noto una curiosa contraddizione nella Hist. Gr. d. lat. Spr. (1894) dello Stolz, bellissima opera alla quale vorrei poter fare qui fra noi un po' di *réclame*: si veda la pag. 102, dove egli accetta l'opinione di Prisciano sull'accento delle forme come *inritât* (lo stesso anche Brugmann Grr. I, 551); la pag. 98 dove egli deriva *nâtinâri* da *nâvitinâri* e a p. 116 *mâlo* da *mauelo* e *Mars* da *Mavors*, tutti per sincope; ciò è in aperta contraddizione con quanto egli dice a pag. 156. — Quanto all'*entrât*, che io considero come 3ª sing. aor. asigm., io non posso non ritenere erronea l'opinione di Prisciano che esso sia una forma sincopata ossitona. Probabilmente solo *mûnî't* derivava da *mûni(e)it* (v. sotto) e sull'analogia di queste forme Prisciano o la sua fonte prescrissero di accentuare anche *inritâ't*.

plur. *intrēre* e forse nella 1ª plur. *intrāmus* (con vocalismo analogico, s' intende) io vedo ancora tracce della 1ª e 3ª singolare nelle formi in *-āvī*, *-ēvī* *-ōvī* e nelle forme in *-ūī*-.

Perfetti in *ā-vī ē-vī*, *ō-vī*. Nelle lingue indoeuropee non vi sono forme che a queste corrispondano precisamente. L' ipotesi intorno alla loro origine che ha avuto fortuna è quella dell'Osthoff. L'Osthoff pensa (Perfect p. 251 segg.) che nei quattro verbi: *foveo-fōvī — fō-tu-s moveo — mōv-ī — mō-tu-s voveo — vōv-ī — vō-tu-s juvo — jūv-ī — jū-tu-s* le forme dei nomi verbali in -to-, -tu- produssero l' impressione che il tema verbale fosse in questi verbi *fō- mō- vō- iū-* e che quindi i perfetti *fōv-ī*, *mōv-ī*, *vōv-ī*, *iūv-ī* paressero invece risultati da *fō+vī*, *mō+vī*, *vō+vī*, *iū+vī*; che poi, analogicamente, si formassero su *laudā-tum* ecc., le forme *laudā-vī* ecc. Ma questa ipotesi per più ragioni mi sembra inverisimile. Se per qualche legge fonetica, il *v* fosse scomparso anche nelle altre forme di *fovēre*, *movēre*, *vovēre*, *juvāre*, allora essa filerebbe; ma poichè ciò non è, non è egli assai poco probabile che in *mōv-ī* si perdesse la nozione dell' indole costitutiva della forma e che invece di considerarla composta da *mōv-ī* la si considerasse risultata da *mō+vī*? Sul qual dubbio tanto più io credo è necessario fermarci perchè la costituzione di *mōvī* quale un aggregato *mōv+ī* doveva risultare chiarissima per es. dal compiuto parallelo *mŏve-o*, *mŏvēbam*, *mōv-ī* : *sĕdeo*, *sĕdēbam sēdī*. Vale a dire così frequentemente nel passato si trovava lunga la vocale tematica e così chiaro doveva sembrare che *ī* ecc., erano le desinenze del perfetto che si deve fare uno sforzo enorme per indursi nella persuasione che si oblitterasse la relazione etimologica di *mōvī* ecc., con *mŏveo* ecc. Di più, è tutt' altro che improbabile che *fō-tum*, *mō-tum*, *vō-tum* siano, come pensa lo Stolz (Hist. Gr. d. L. Sprach. p. 131), formazioni analogiche sostituitesi per *fōvī*, *mōvī*, *vōvī* a *fū-tum*, *mū-tum*, *vō-tum*; e ne sarebbe indizio il *mūlcēre*: nel qual caso è assai più probabile che le forme *laudā-vī — laudā-tum laudā-tus*, *delē-vī delē-tum delē-tus*, esistessero ancora prima del passaggio di *mūtum* in *mōtum*, e che questo passaggio da quei paralleli fosse appunto determinato, piuttosto che ammettere la efficacia inversa e creativa di *mōvī-mōtum*. Inoltre di moltissimo momento mi sembra la serie: *serere*, *sēvī săturn*. Per qual via *mōvī* : *mōtum* poteva produrre la sua efficacia analogica su *serere sătum* o *sisase satum* e darne un perf. *sēvī*? L' Osthoff dice (Perfect p. 252-3) che *sēvi* può essere stato introdotto per un **sētus*; il quale in verità non esiste. Dice inoltre: « als ein product der association der verbalnomina *nē-men*, *flā-men*, *strā-men*, *cognō-men*, *mō-men* mit dem alten neutrum lat. *sē-men*= abulg. *sē-mę*, aat. *sā-mo*, ecc., ergab sich das perfectum *sē-vī*, wie *nē-vī*, *flā-vī*, *strā-vī*, *co-gnō-vī* und wie das sie alle an alter überragende *mō-vī* ». Ma per verità questa spiegazione è così artificiosa che io me l'era dimenticata e ho dovuto riconsultare l'Osthoff per ricordarmi ciò che egli pensava di queste forme. Dopo ciò anche *cōgnōsco cognōvī cōgnĭtum*, *āgnōsco āgnōvī āgnĭtum pasco pāvī pastum* saranno degni di nota; solo isolatamente considerandole, in queste forme si potrebbe reputare la forma in *-sco* come tramite di un'analogia di *crēsco crēvī crētum*. Viste queste non indifferenti difficoltà io non so perchè non si preferisca invece la riconnessione già fatta dal Fick (GGA 1881 pag. 594) del *v* del perf. latino dei temi a vocale lunga con l' *-u* che il sanscrito ci ha conservato appunto in radici in vocale lunga. Bisogna ben pensare che prima di assumere la forma in *-āvī -ēvī -ōvī* i perfetti delle radici originarie in vocale lunga anche in latino una forma di perfetto la d e v o n o avere avuta; perchè si debba escludere che fin nel latino preistorico possa essersi conservata la forma che ci dà l'indiano io non so capire; data una forma *-āu*, *-ēu*, *-ōu*, che anche in questa si aggregasse per ridеterminazione la desinenza del medio *ī* che troviamo in tutti i perfetti parmi la cosa più verisimile del mondo; esempi nuovi di questo noto fenomeno anche recentemente ha dato K. F. Johansson in BB. XX p. 100 segg. Questo dunque sareb-

be, a mio avviso, il primo nucleo dei perfetti in *-vî*. La estensione del *v* alle altre persone è un fatto di analogia facilmente spiegabile.

Riepilogando, noi troviamo tracce nei temi a vocale lunga dei due aoristi sigmatici att. e med., dell' aor-imp. e del perfetto attivo e medio. Ricordiamo anche brevemente le forme scomparse. Se si toglie il *gnoritur* e la 3ª plur. in *-runt* sono scomparse tutte le forme dell' aoristo in *se* | *so*; e anche il *-runt* è rimasto come desinenza personale e non come caratteristica del tempo: si notino le ricostruzioni *dixêrunt* e *intravêrunt*; la poca fortuna delle forme in cui il *s* stava fra due vocali deve essere certo cominciata con la rotizzazione del *s* e contemporaneamente alla modificazione radicale del congiuntivo e ottativo latino. Altre forme con *r* da *s* erano la 1ª sing. e la 3ª plur. att. e med. dell'aoristo in *-s-* e la 2ª del perf. medio *-ri* da i. e. **sai*.— Allo stabilirsi di *-stî* e *-stîs* come desinenze di 2ª sing. e plur. per il modo che già abbiamo studiato si deve la perdita delle altre forme: *entrâs* (aor. in *-s-* e atem.), *entrâzis* (aor. in *-se-*=cong.) *entrâta* (perf. att.) *entrârtês* (aor. in *-se-* med.) *entrârî* [*entr(a)rî ?*] (perf. med.) *entrâstés* (aor. med. in *-s-*), *entrâtis* (aor. atem. [e perf. ?]) *entrâritis* (aor. in *-se-*=cong.). Nella 3ª pers. *entrâvî* e *dedî* si rideterminano con l' immancabile desinenza *-t*; resta con la stessa caratterista l'aor. atem. *entrât* per qualche tempo; ma l' aor. in *-s-*, desinenza *-st*, va perduto. La 1ª plurale *entrâmus* (aor. in *-s-* e atem. e, con voc. anal., perfetto) viene sostituita di poi dall'analogico *entrâvimus*; resta *dedimus* (perf.); *entrârimus* (=cong.) scompare.

La 3ª plurale.—Il *-re* è desinenza di perfetto medio come più sopra abbiamo detto; a questa desinenza si aggiunse il *-runt* che si trovava normalmente negli aor. in *-es-* e negli aoristi in vocale lunga; si ottennero con queste desinenze delle costruzioni nuove; la proporzione *entrâ-stis : entrâ-runt*, *-re* (con lunga analogica) creò, su *fidistis dixistis*, *fiderunt* | *re*, *dixerunt* | *re* poi, su *entrâvi-stis*, *entrâverunt* ecc. Ma due punti sono meno chiari in questa 3ª plurale: la lunghezza della vocale tematica davanti al *runt* | *re* anche nei temi in consonante e che alla doppia forma *légerunt* | *légêrunt* non corrisponda *légere* | *légêre*. — La lunghezza delle vocale tematica io credo che dipenda dall' efficacia analogica dei temi in vocale. Se si pongano infatti *fûgerunt* | *re* da un lato in relazione con le rimanenti forme di perf.-aor. si vede che le 3ª plur. dei perfetti e aoristi in consonante si tenevano discoste dalle altre persone per la qualità delle vocali che esse ebbero all' ultimo momento dell' evoluzione fonetica latina: in tutte le altre persone era *î* | *i* la vocale, diremo così, tematica, mentre la 3ª plur. aveva *e*; invece un punto di contatto avevano le 3ª plur. dei perf. e aor. in consonante con le forme di 3ª plur. dei perf. e aor. in voc. lunga nel *r*; questo contatto fu il veicolo dell' analogia. Quanto all'altro punto oscuro che all' alternativa *légĕrunt*, *légêrunt* non corrisponda anche *légere* e *légêre*, nessuna dell' ipotesi che mi si sono presentate alla mente mi soddisfa. Mi viene fra l' altro in mente che l' italiano ha *leggémmo* [1]) da *légimus* per analogia di *leggésti*, *leggéste*, che il veneto ha *cantávimo* da *cantâbâmus* per *cantávo*, *cantávi* ecc.; ed altri simili fenomeni hanno i dialetti italiani; potrebbe darsi che *intrâvî*, *intrâstî*, *intrâvit*, *intrâvimus*, *intrâstis*, *intrârunt* creassero sporadicamente nella lingua di qualche individuo un *intrâverunt* accanto a *intravêrunt* e che una tale pronunzia varcando subito i confini desse delle forme comode alla metrica dei primi poeti e così, letterariamente, si salvasse? *légêre*, *dîxêre* ecc., erano infatti forme

[1]) Per la doppia *m* vedi ora Meyer-Lübke Gr. d. L. R. Vol. II § 269.

più comode per la metrica che non *légérunt*, *dixêrunt* ecc., e forse in quelle non si sentì il bisogno di questa innovazione. Forse anche queste forme in *-re* già al tempo della prima letteratura erano usate solo in una cerchia ristretta di persone, in una cerchia dove si parlava più correttamente e quindi non andarono soggette alla analogia che toccò *intrâvērunt légerunt*, *dīxerunt* ecc.

I perfetti in -uî. — Io credo che nessuno più dubiti che i perfetti in *uî* derivino per sincope da antichi perfetti in *-ăvî -ĕvî*. V. Osthoff, Perfect 253. Ma il modo onde a questo stadio si venne non credo sia proprio quello indicato dall' Osthoff, ma uno assai più semplice. L' Osthoff, osservato che per lo più a perfetti in *-uî* corrispondono supini in *-ĭtum*, ha voluto vedere fra i due fatti relazione di causa ed effetto; ha pensato cioè che sulla proporzione *cantâ-tum*, *cantâ-vi* si creò un tipo *domă-tum domă-vî* da cui per la via che ho detto *domuî*. La cosa in se stessa è tutt'altro che impossibile; solo impressiona un po' il salto che devono fare queste forme; salto che è possibile evitare; quella dell' Osthoff è come una creazione dal nulla, io credo invece che si tratti di una semplice evoluzione. — *entrâu*, *dêleu* assai prima che ad esse si aggiungesse l' *î* determinazione di 1ª singolare di perfetto in latino dovevano necessariamente scindersi in due tipi nel sandhi sintattico: *entrâu*, *dêleu* davanti a parola cominciante per vocale, e *entrău*, *dēlĕu* davanti a seguente consonante. Da questi due tipi con l' aggiunzione dell' *î* di perf. si ottennero in seguito: *entrâvi dêlêvî* e *entr(ă)vî*, *dēl(ĕ)vî*. La distribuzione definitiva ce la possiamo spiegare assai facilmente al modo dell' Osthoff; dove il supino e i participi in *-to-*, avevano la vocale finale del tema lunga prevalse la forma lunga *âvî*, *êvî*, anche nel perfetto, dove la vocale del supino e dei participi era breve prevalse la vocale breve; e breve o lunga restò la vocale dove il supino e l' aggettivo verbale non esistevano o questo non formava parte del sistema di coniugazione. Confr. per es. *adolêsco*, *adolêvi*, *adultum* e *timeo timuî timêre*.

Temi in *-î-*. Secondo me: *audîstî audîstîs* non sono da porsi allo stesso livello di *entrâstî*, *entrâstis*; *audîstî audîstis* ecc., risultano dal dileguo di *v* fra due *i* avvenuto in periodo latino relativamente recente e dalla successiva contrazione dei due *i*; *audiistî* ecc., *audiêrunt* ecc., sono ulteriori trasformazioni analogiche di *audîstî* ecc., *audivêrunt* ecc. Dichiaro queste mie opinioni.

Agli aor. dei verbi in *-â*, non corrispondono le forme che paiono aoristi nei verbi in *-î* che in maniera assai incompleta: ad *amâstî*, *amâstîs*, *amâsse* corrispondono sì *audîstî*, *audîstis*, *audîsse* ma *amârunt*, *amâre* ecc., (*amâram* ecc.), *amârim* ecc., non hanno un identico parallelo nella flessione di *audîre*: le forme *audîrunt*, *audîro* ecc., (*audîram* ecc.), *audîrim* mancano; per questo a me sembra assai verisimile il pensare che nell'equazione *amâstî*, *amâstis*, *amâsse* : *audîstî*, *audîstis*, *audîsse* si abbiano non due termini originariamente identici ma divenuti tali per una combinazione esteriore, che cioè o l'aor. dei verbi in *î* nel greco e nello slavo-lit. sia una nuova produzione di quelle lingue o che, e questo è meno facile, nel latino questa forma sia andata in disuso. Quale sarebbe questa condizione per la quale le due forme *amâstî*, *audîstî* sarebbero venute a coincidere, ho detto. E infatti se noi osserviamo i varii modi del perf. nei verbi in *î*, non solo vediamo mancare il perpetuo parallelo ma vediamo che dove forme in *-â-* ed *-î-* sono venute a coincidere ciò fu sempre quando nei verbi in *-î-* il *-v-* nel perf. in *-îvî* si trovava fra due *î*; rimetto sott'occhio le forme: *audîstî-audîvîstî*, *audîstîs-audîvîstîs*, *audîs-*

sem-audîvissem, *audîsse-audîvisse* [1]); dove invece al *v* seguiva *e* la coincidenza manca; si notino: *amârunt-audîvêrunt*, *amâro-audîvêro*, *amârim-audîverim*. In secondo luogo io sopra ho detto che l' opinione di Prisciano che le forme *inrîtâ't* ecc., siano ossitone e risultate da sincope non ha fondamento; e se ne spiega assai bene l' origine con un normale *mûnî't* da *mûnîvit*. Ma se *ii* da *ivi* vanno soggette a contrazione e se solo fra due il *v* si è dileguato, *audiistî* e *audiêrunt* saranno da spiegarsi in qualche modo per analogia. L' evoluzione di queste forme si può rappresentare così. Bisogna partire da una serie *audîvî*, *-vistî* ecc., *audîvero*, *audîverim*, *audîvissem audîvisse* o legittimamente o analogicamente parallela a *amâvî amâvistî* ecc. Il primo stadio è la conseguenza dello sparire di *v*: cioè da una parte *audîî audîistî audîit audîimus audîistis*, *audîissem*, *audîisse* e dall'altra *audîvêrunt audîvero audîverim*. Secondo stadio: *audîî* ecc., creano analogicamente *audîêrunt*, *audîerim* ecc., accanto a *audîvêrunt* ecc.; e *audîvêrunt* ecc., ristabiliscono analogicamente le forme *audîvî* ecc. Terzo stadio: le forme con due *ii* si contraggono, onde si ha *audî'* (Plauto *perî*) e *audîvî*, *audîstî* e *audîvîstî*, *audî't* e *audîvit*, *audîmus* e *audîvimus audîstis* e *audîvistis*, *audîssem* e *audîvissem*, *audîsse* e *audîvisse*; accanto a queste *audîêrunt* e *audîvêrunt* ecc., come nel secondo stadio. Quarto stadio: le forme contratte che non hanno una corrispondenza di forma più breve vanno scomparendo; cioè restano *audîstis*, *audîstî*, *audîssem audîsse* per i paralleli *entrâstis* ecc., vanno cedendo il campo *audî'*, *audî't*, *audîmus* poco o nulla fiancheggiate da *entrâvî*, *éntrât* (aor. asigm.), *entrâmus*. Restano *audiêrunt* (con *ĭ* ormai) e *audîverunt* ecc., del secondo stadio che danno luogo analogicamente a nuove forme *audiî*, *audiistî*, *audiit* ecc., accanto ad *audîvî* ecc. Da questi svolgimenti dunque il tipo flessionale dei temi in *-î-*: *audîvit audiit*, *audî't*, *audîvistis*, *audiistis*, *audîstis audîvêrunt*, *audiêrunt*. — Ancora una nota va fatta sulla distribuzione dei due tipi *audiit* e *audîvit*. Questa distribuzione viene regolata un po' dall' andamento accentuativo del supino; dove nel supino l'accento cade sulla terzultima si preferisce la forma in *iî* e quindi anche le forme in *-iero*, *-ierim* (nei composti di *eo*, e in *desino*); dove l'accento cade sulla penultima nel supino si ammette piuttosto la forma in *-îvî*; quindi si ha, di *eo*, *îvî*, *itum*, e *audîtum audîvî cupîtum cupîvî*. Se la forma senza *v* è la più usata in *petiî* ecc., non ostante il supino *petîtum* credo che si debba ciò all'avvicinamento del verbo, per via semasiologica, ai composti di *îre* (*petiî* = *obiî*, *adiî*). Per questo avvicinamento semasiologico, anche in *salîre* si sarà formato, accanto a *salui*, *salii* (*salui saltum* non deriva come ho detto da *salîre* ma da un **salere*; *petiî petîtum* deriva da un *petî-* infinito **petîre*). L' Osthoff, Perfect. p. 265, ha voluto vedere nei perfetti dei verbi in *-î-* la efficacia di *îre* e dei suoi composti. A me pare certo che sia avvenuto proprio l' opposto, perchè le due flessioni coincidono perfettamente, e anche in *îre*, mentre noi abbiamo *îstis*, *îstis*, *îssem îsse* che dovrebbero essere le forme di aor. ed abbiamo per di più *îrem* cong. aor. ci mancano invece *îrunt*, *îro*, *(îram)*, *îrim* che dovrebbero corrispondere a *laudârunt* ecc., come vi è la corrispondenza *îrem* di *laudârem*.

---

[1]) Spinto da questa occorrenza ho esaminato tutte le parole latine con *v* intervocalico; per il dileguo del *v* nel gruppo *ivi* esempi ottimi sono ancora *sîs* per *sî vîs* e *dî*, *dîs* per *dîvî*, *dîvîs*; ancora si è dileguato il *v* fra due *o*; *nôlô* per *nôvolo dextrôrsum* per *dextrôvorsum* ecc. Di ciò altrove.

III. — Congiuntivi e ottativi. Forme in *-ss-*.

Le condizioni preistoriche del congiuntivo e ottativo aoristo e perfetto possono essere rappresentate così:

Temi in consonante: aor. in *-s-* e in *-se-*: cong. *deixô deixem*, *deixis deixês*; ott. *deixim deixîs*; aor. in *-es-*: cong. *fûgeso fûgesem*, *fûgesis*, *fûgesês*, ott. *fûgesim fûgesîs*; aor. atem.: *lĕgam*, *legem*, *lego*, *legim*, tem.: *fidam*, *fidem fido*, *fidim*, red.: *teligam*, *teligem*, *teligo teligim*; perf.: *vortam*, *vortem*, *vorto*, *vortim*.

Temi in vocale lunga: aor. sigm. *intrâso intrâsem*, *intrâsis*, *intrâsês*, ott. *intrâsim*; aor. asigm. e perf. cong.: *intrô intram*, ott.: *intrem*.

L'uso sintattico di queste forme dobbiamo credere che in origine fosse identico a quello del periodo i. e.

Le forme storiche si allontanano in vari punti da queste condizioni preistoriche; anzi le modificazioni avvenute nel congiuntivo e ottativo del perf.-aor. sono assai più profonde e sostanziali che non quelle dell'indicativo. Esaminiamole.

Se noi confrontiamo il prospetto ora dato con le condizioni storiche del congiuntivo-ottativo dell'aoristo-perfetto latino vediamo che mancano i cong.-ott. degli aoristi asigmatici e del perfetto. La ragione di questa mancanza è ovvia: le forme di aoristo asigmatico, tem. e atem., e di perfetto non reduplicato non erano dissimili dalle forme del presente cong., le forme reduplicate avevano sì nella reduplicazione una caratteristica, ma erano in numero troppo scarso per sostenersi. Ma non solo è ovvia la ragione della perdita di queste forme; noi possiamo anche facilmente credere che per la loro ambiguità furono queste forme le prime ad essere abbandonate. Cerchiamo ora quali siano le forme che in questa prima fase potevano sostituirsi alle ambigue. Nella lista data sopra, detratte le forme che come abbiamo detto scomparvero per le prime, restano tre tipi di congiuntivo e ottativo, ciò sono dell'aor. in *-s-* o *-se-*, tanto nei temi in consonante quanto nei temi in vocale, e di aor. in *-es-*, solo nei temi in consonante. In sostanza furono questi tipi di aoristo sigmatico che si sostituirono in questo primo periodo alle forme ambigue degli aoristi asigmatici e dei perfetti. Di questo primo stadio noi abbiamo sicura memoria fin nel periodo storico: i congiuntivi *deixô*, *fûgero*, *entrâro* sono ampiamente testimoniati. Solo è da ricordare che in un tempo più recente si stabilì un accordo flessionale tra le forme di congiuntivo e ottativo dell'aoristo in *-es-* e le forme indicativali asigmatiche; l'origine di questo fatto deve ripetersi da ciò che dell'indicativo dell'aoristo in *-es-* non rimase traccia e che esso fu invece sostituito dall'indicativo degli aoristi asigmatici o del perfetto. *Fûgero*, per es., poteva essere un congiuntivo normale di aoristo in *-es-*; quando dell'indicativo aoristo in *-es-* *fûgerem* ecc. si perdette ogni traccia, il cong. *fûgero* si trovava accanto a *fûgî* ecc., che nell'aspetto era tal quale *vîdî* che poteva essere in origine perfetto o *fidî* che poteva essere aoristo tematico o atematico medio. La proporzione *fûgî* : *fûgero* fu produttiva di analogie.

Le modificazioni fin qui descritte non sono sostanziali. Ma gravi e sia dal punto di vista morfologico sia dal punto di vista della sintassi sono le modificazioni che subiscono i congiuntivi in *-ê-*. La modificazione sintattica consiste in questo che la funzione del congiuntivo in *-ê-* degli aoristi nella proposizione secondaria da una parte si semplifica, inquantochè essi non valgono più che ad esprimere la relazione di azioni passate con altre passate e dall'altra parte essa funzione si scinde in due categorie ideali di cui l'una (*deicesem*) esprime la contemporaneità e l'altra (*deixem*) l'anteriorità di un'azione passata ri-

spetto a un'altra passata. A questa nuova sistemazione sintattica sono concomitanti le due più forti alterazioni morfologiche: si crea un tipo di così detto 'imperfetto cong.' la cui caratteristica è di formarsi si può dire del tema dell'infinito pres. col carattere e con le desinenze dell'aor. cong. in *-es-*, (*fugerem*) il quale tipo si allarga a tutti i temi in consonante; si crea un tipo di cosiddetto 'piuccheperfetto' (*deixem*, *amāssem*, *deixissem*) che si estende a tutti i verbi in vocale e consonante e che va man mano acquistando quella forma tematica che il verbo corrispondente ha nell' indic. del passato.

Io credo che se si vuol comprendere il modo come si compiè questa singolare trasformazione sintattica e morfologica bisogna presupporre nel latino preistorico due condizioni sintattiche: primo, che nelle proposizioni secondarie intimamente dipendenti dalla principale un'azione passata anche se contemporanea ad un'altra passata già in periodo preistorico non venisse espressa mai con un modo del presente ma col congiuntivo aoristo (*fūgerem*, *deixem*). Si può credere in secondo luogo che ancora in periodo preistorico avesse avuto luogo quella sistemazione delle proposizioni infinitive sogg. (ed oggett.) che troviamo nell' età storica: nell' infinito si aveva una forma a esprimere l' azione contemporanea sia al tempo del parlante sia ad un'azione passata, per es. *dicunt me amāse*, *dicebant me amāse* e un' altra forma per esprimere l' azione passata sia assolutamente (rispetto al tempo del parlante) sia relativamente ad altro tempo, per es. *dicunt me amāsse*, *dicebant me amāsse*. Se solo si supponga ancora, come è stato fatto, che la costruzione infinitiva abbia esercitato il suo influsso sulla congiuntiva noi possiamo renderci ragione dei mutamenti successivi.

Le condizioni suesposte riguardo al tempo dell'azione passata fermiamole in uno schema: *dicebant me amāse* (contemp.) *amāsse* (pass.), *non dubitabant quin amārem dīcerem dīxem* (contemp. e pass.). Cioè tra la proposizione oggettiva (o soggettiva) all'infinito e la proposizione congiuntiva vi era nella 'consecutio temporum' questo gran divario che nell' infinito si distingueva formalmente l' azione contemporanea e l'azione passata rispetto ad un'altra passata e nel congiuntivo no. Non è a dire quanto l' espressione all' infinito fosse logicamente più precisa; questa maggiore precisione i Romani furono spinti a introdurla anche nel congiuntivo. Ora si dava il caso che, nei temi in vocale lunga, il cong. aor. (*amāsem*) non differisse, nel tema, dall'infinito dell'azione contemporanea al passato (*amāse*>*amāre*); dall'altra parte si dava il caso che, nei temi in consonante, una forma di congiuntivo (*dīxem*) non differisse nel tema dall'infinito dell'azione passata rispetto ad un'altra passata (*dīxe*); si creava cioè per un cozzo fortuito la proporzione formale *amāsem : amāse* (contemp. al passato)=*dīxem : dīxe* (pass. risp. al pass.). Se, ripeto, la costruzione infinitiva, come pare innegabile, esercitò il suo influsso sulla congiuntiva anche i cong. aor. *amāsem* e *dīxem*, originariamente di funzione identica e duplice, è manifesto come si restringessero ad esprimere, *amāsem* la contemporaneità e *dīxem* l'anteriorità di un'azione passata rispetto ad un'altra passata; e anche tutti gli ulteriori mutamenti appaiono così ben chiari. Primo, la proporzione *amāse : amāsem* creava, invece di *fūgesem*, *fugesem* sull'inf. *fugese*; secondo, la proporzione *dīxe : dīxem* creava l' altra *amāsse : amāssem*. Con ciò si spiega, cioè, la modificazione del tema nell' 'imp. cong.' in *-ē-* e come naturalmente potesse sorgere *amāssem* per via analogica; noi non abbiamo bisogno di immaginare un aor. originario in *-ss-* per l'esistenza del quale come ho detto al § I una base solida ci manca.

Sulla proporzione *deixo*, *deixim*, *deixem* si crearono poi anche *amāsso*, *amāssim*.

Vediamo ora delle forme in *-issem-*. Come infiniti aor. erano *amās-se*, *deik-se* così dell' aor. in *-es-* dovette esistere un infinito *-es-se*; nessuna ragione c'è per non credere che un *veidesse* inf. aor. si mutasse in *veidisse*: il Brugmann troverebbe opposizione in *capesso*, *lacesso*; ma, come ho detto, io considero con l' Osthoff la vocale *e* di *lacesso*

come lunga. Quindi sulla proporzione *deixe: amâsse*, *veidisse* si creò anche, come *amâssem*, *veidissem*.

Subentrò in fine un altro momento, che attaccò tutti i cong. e ottat. che esprimevano una azione passata rispetto ad un'altra di qualsivoglia tempo: i Romani stabilirono una relazione morfologica tra *vīdī*, *vīdisse* e *vīdissem*. Allora si crearono le serie parallele *amāvī*, *amavisse*, *amavissem*, *monuī*, *monuisse*, *monuissem*, *rēxī*, *rēxisse*, *rēxissem*. Dall' altro canto le serie *vīdī*, *vīdero*, *vīderim* diedero *monuī*, *monuero*, *monuerim*, *rēxī*, *rēxero*, *rēxerim*.

Ci restano da esaminare i tipi *lacesso*, *adpetisso*. Il Brugmann dà *lacesso* con *e* breve: egli naturalmente deve spiegare *adpetisso capisso* come risultate da temi in *-is-*, forma tematica di aoristo che io non ammetto.

Giudicando senza preoccupazione queste forme non possono non lasciarci dubbiosi. La storia di esse è totalmente distinta dal tipo *amâssem*, *amâsso*; il tema del presente i. e. offre le più grandi varietà e non sarebbe impossibile immaginare un tema *capis-capes-* rideterminato con *-so* | *-se*; senonchè mi pare assai grave il fatto che di questi temi in *-ess*; *-iss* neppur uno ci presenti un tema in *-s*. Perciò forse è meglio credere con l'Osthoff (Perfect p. 221): che l'*e* di *lacesso* ecc., e l'*i* di *adpetisso capisso* siano stati lunghi; che essi derivino da un tipo originario *laceiō laceiese*, *petiō*, *petīse* il quale se non è più conservato nel latino ha nondimeno lasciato tracce di sè (si ricordi il perfetto *elicui*, *petīvī*, *petītum*); che essi siano stati in origine formazioni identiche ad *amâsso*, *amâssim*, *amâssem* e che appena quando nella flessione di questi verbi prevalsero altri temi generali *lacio* | *laci* *peto* | *pete*, al luogo degli antichi *lacē*, *petī*, essi si scostarono dal paradigma primitivo in *-sso*, *-ssim*, *-sem* ed ebbero una storia propria.

Vol. XIX. Parte II. Memoria — N.° 4.

LA PERSONALITÀ STORICA
DI
FOLCHETTO DI MARSIGLIA
NELLA *COMMEDIA* DI DANTE

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 1° DICEMBRE 1896

DAL

PROF. NICOLA ZINGARELLI

I.

Se Dante suol circondare di più viva luce i poeti [1], e veramente i buoni poeti, pure il solo Folchetto di Marsiglia assume tra questi alla gloria del suo Paradiso. La più cospicua ragione di tal preferenza si mostra nel fatto che la Chiesa aveva questo personaggio in grandissimo conto pei suoi meriti di predicatore della fede, e più per quelli di estirpatore degli eretici [2]; e che egli indicato col titolo di *venerabile* nelle opere del tempo, passa-

[1]) Notevole intorno a ciò un articolo di F. D'Ovidio, *Sordello nel poema di Dante*, in *Corriere di Napoli*, 18-19 aprile 1892; articolo travolto nel turbine della stampa politica quotidiana, ma degnissimo di studio e ricco di osservazioni nuove ed acute.

[2]) A. Bartoli, *Stor. d. lett. ital.* VI, P. 2, p. 148, vedrebbe la ragione nell'opportunità dell'invettiva finale contro il clero fatta da un vescovo; pure non sa persuadersi dell'apoteosi di Folchetto. R. Renier, *Il lacerto ravennate d'un antico codice trobadorico*, in *Giorn. Stor. d. lett. ital.* XXIV, 287 n. ha il merito di aver accennato a quella surriferita, che tutti avevano trascurata, quasi temendo di attribuire a Dante un giudizio favorevole a quelle stragi. Mons. G. Poletto, nel suo recente *Commento*, si ferma invece alla conversione di Folchetto: « Se per la loro conversione piacque al poeta di porre nel trionfo di questo cielo due donne erranti, non poteva pel suo ravvedimento non collocare Folchetto ».

va realmente per santo pei miracoli che si narravano della sua vita [1]). Ma poichè per questi titoli Dante avrebbe potuto preferire altri più famosi, e poichè il suo spirito così libero mal si sarebbe piegato all' opinione anche più diffusa e più concorde, per indursi a celebrare un personaggio che egli, se non voleva, non era obbligato a ricordare; ne segue che, pur non escludendo quelle che sembrano a prima vista probabili, debba esservi stato indotto da altre ragioni sue proprie e da particolari simpatie. I fatti storici e letterari sono di loro natura molto complessi e non si possono spiegare con una sola causa: la pruova è che quando se ne adduce una od altra, raramente si convince alcuno. Più persuasivo suol essere un discorso che si estende a molti e vari elementi in mezzo ai quali un fatto par che sorga naturalmente e si adagi. Innanzi a questa opera grandiosa della *Commedia*, le cui parti hanno qualche cosa di fatale, accade quel che al cospetto dei fatti storici e dei fenomeni della natura: se ne vuol sapere il come e il perchè, il *quia* e il *cur*, e invano par che ci ammonisca la voce del poeta in Purg. III, 37:

State contenti, umana gente, al *quia* [2]),

che noi non ci arrestiamo, dimenticando spesso quanto possa esservi di puramente casuale in esse, di personale, d' imponderabile. Chè l' analisi di cotali fattori è addirittura impossibile, a così grande distanza di tempi, in così differente civiltà, se è già grandemente difficile anche in opere di nostri contemporanei. Nondimeno le pazienti industriose indagini dei moderni son pervenute a svelare molti segreti pur nella *Commedia*, talvolta a penetrare nell' intimo del cuore e della mente di Dante.

II.

Folco era stato uomo di corte, e come aveva sorretto coi consigli e favorito con l'opera i signori, così aveva rallegrato col canto le dame e i cavalieri; ma a un certo momento si rese a Dio, e lo servì con quello stesso slancio e fervore che aveva messo sin allora nelle cose mondane. E come tra i poeti ebbe grado elevato, così, presi gli ordini religiosi, divenne abate e poi vescovo, acquistandosi alta riverenza [3]) presso tutti e la viva

---

[1]) La fonte principale di queste notizie è la enfatica *Historia Albigensium* di PIETRO DI VAUX CERNAY, in BOUQUET-BRIAL, XIX, 46 segg., contemporaneo dei fatti, il quale scrive quasi sempre *venerabilis Fulco*, o *venerabilis episcopus tolosanus*, e narra dei miracoli; da lui gli scrittori posteriori, v. specialmente MANRIQUE, *Annales Cistercienses* vol. IV, 25 dic. 1231, cap. V, e la diffusa biografia di Folchetto scritta dal CATEL, *Mémoires de l'histoire du Languedoc*, Tolose, 1633, p. 892 segg.

[2]) Su questo verso v. *Rassegna critica della lett. ital.*, I, 22.

[3]) H. PRATSCH, *Biographie des Troubadours Folquet von Marseille*, Berlin, 1878, si propose essenzialmente di dimostrare la possibilità che il trovatore e il vescovo fossero due persone diverse. Egli non riusciva a comprendere un mutamento così radicale nell' indole e nel carattere, quale sarebbe da un allegro e galante poeta di corte ad un prelato che mostra « la più raffinata crudeltà del fanatismo religioso, accoppiata con malvagia vigliaccheria e schifosa avarizia », p. 8, pur riconoscendo che non era nuovo in quei tempi che un poeta si facesse frate. Per quanto io sappia, nessuno ha mai consentito col Pratsch, e con ragione si è continuato a credere che il terribile flagellatore degli Albigesi e il trovatore sieno una persona so-

stima di uomini come S. Domenico ed Innocenzo III, a tacer di altri molti. Folchetto si era fatto così « uomo eccellente », e aveva lasciata di sè tale fama che sarebbe durata per molti secoli: questa è la principal nota della sua vita, cominciata fra i libri e il banco di un mercante genovese trapiantato a Marsiglia [1]), per innalzarsi così nelle grazie degli

la. In questo nostro scritto se ne daranno man mano altre prove storiche. In quanto poi alla crudeltà, vigliaccheria e avarizia, non bisogna accettare leggermente certe affermazioni recise, suggerite a molti scrittori da rancori di parte. Dante è già egli stesso un esempio di quello spirito iroso e talvolta crudele, di quella intransigenza che è propria della civiltà medioevale, eppure egli possiede la giusta visione del bene e la coscienza della rettitudine, egli ha animo ingenuo e delicato, e mente nutrita di alti studi! L'avarizia di Folchetto è spiegata ben diversamente dagli storici più esatti, e si vedrà più oltre che l'uomo dette bene spesso esempi di liberalità. L'accusa di vigliaccheria, se si riferisce a certi stratagemmi e a certi atti di crudeltà compiuti anche in quella terribile guerriglia, è ugualmente ingiusta. Nè dobbiamo giudicare quegli uomini con le idee nostre. Certo è che si comprende più facilmente come da un trovatore colto, pieno d'ingegno, nobile per la sua dimestichezza coi principi, ardente di amore, sia uscito un prelato diplomatico e guerriero, un zelantissimo missionario, un uomo di meravigliosa attività ed energia, anzichè un tale uomo del quale fosse affatto ignoto donde venisse, come avesse passata la vita sino allora, in quali studi, che cosa avesse fatto. E, vedi dove si va a cacciare lo scrupolo, il Pratsch non contento della tradizione concorde degli storici francesi antichi e moderni, oppone che nella biografia provenzale è detto solo che Folchetto entrò nell'ordine di Citeaux e divenne abate, senza che vi sia una sola parola dell'opera sua di vescovo di Tolosa. Ma non dice la biografia « que pueis fon fatz avesques de Tolosa e lai definet »? Nella vita del trovatore Perdigon, MAHN, *Biograph. der Troubad*[2]. Berlin, 1878, p. 54, fra coloro che andarono al concilio lateranese del 1215 è ricordato naturalmente *Folquet de Marceilla evesque de Tolosa*. Bene ricordò il RENIER, l. c. che nell'invettiva del conte di Foix contro Folchetto (v. più oltre), vi è una prova dell'identità del trovatore col vescovo: è strano che il Pratsch non ne tenesse parola, quando la sua dissertazione è posteriore di tre anni alla pubblicazione del vol. I della *Chanson de la Croisade contre les Albigeois*, e quel tratto era stato pubblicato sin dal 1846 dal FAURIEL, *Hist. d. l. poésie provenç.*, III, 166.

[1]) Che la patria di Folchetto sia veramente Marsiglia e non Genova, è oramai fuori quistione. Poca fatica costò a O. SCHULTZ, *Die Lebensverhältnisse d. italien. Troub.*, Berlin. Dissert., 1883, e GRÖBER'S *Zeitschr.*, VII, il dimostrarlo con la testimonianza dei codici provenzali e di dotti italiani delle età posteriori. L'autorità di Dante (nel nostro episodio, Parad. IX, 91 e segg., e *De Vulg. Eloq.* II, 6), è inoltre decisiva. Resta il Petrarca, *Trionfi*, I, IV:

> Folchetto, ch'a Marsiglia il nome ha dato
> Ed a Genova tolto,

nelle quali parole i commentatori hanno veduto concordemente l'affermazione che egli fosse nativo di Genova, dando origine a una tradizione così salda che il Tiraboschi non osò di contrastarle. Ma c'è veramente codesta affermazione? Il Petrarca potè benissimo voler dire che la gloria venuta a Marsiglia dall'essere patria di Folchetto, l'avrebbe avuta Genova se questi fosse nato nella terra che era culla della sua famiglia. Se da un lato abbiamo la più ampia prova storica, con la testimonianza di Dante e dei contemporanei, che Folchetto non è genovese, perchè rifiuteremo d'intendere queste parole in un significato che punto non ripugna loro? Vi sarebbe come una specie di rimpianto, che Folchetto non sia nato nella terra dei suoi padri: così pure il Petrarca stesso ha tolto il vanto a Firenze e l'ha dato ad Arezzo. Il Vel-

uomini e di Dio; e con questa nota Dante lo presenta a noi, e a lui lo presentò l'anima di una gentildonna nei cieli, Cunizza da Romano, che vissuta in una delle più splendide corti italiane, quando vi si coltivavano le virtù cavalleresche secondo il modello occitanico, aveva conosciuti in essa molti uomini valorosi, ed alcuni, come Sordello, amati. Pare che la cavalleria italiana e provenzale qui proseguano quella convivenza iniziatasi nella prima metà del dugento, e distrutta ben tosto per l'avarizia, che a parere di quei cavalieri e di quei poeti, s'era fatta padrona del mondo. Folchetto era veramente famoso.

Come egli fosse celebrato fra gli stessi poeti suoi connazionali, vedremo a suo luogo, ma intanto non possiamo tralasciare la menzione che si fa di lui in un celebre serventese del Monaco di Montaudon, nel quale parrebbe trovarsi piuttosto un biasimo che una lode. Il bizzarro frate trovatore scrisse una specie di satira dei poeti suoi contemporanei, famosissima, imitando quel che poco prima di lui aveva fatto Peire d'Alvernha: ma che sia una satira piena di sdegno e di maldicenza, potè credere solo il Nostradamo, che scambiava Montaudon con l'Isole d'Oro e Montmajor, e chi giurava sulle sue parole; perchè guardando bene a tutt' e due le poesie, appaiono piuttosto uno scherzo e una piacevolezza, come ormai tutti riconoscono di accordo, compresi i due editori delle rime del Monaco, il Philippson, scolare di A. Tobler, che gli fornì molto del buono che è in questo lavoro, e il Klein [1]). Folchetto ha nella satira il dodicesimo posto ed è così presentato:

---

lutello volle costringere anche le parole di Dante a dir quel che egli intendeva nel Petrarca, e fu seguìto specialmente dai dotti della Liguria; vedi Crescimbeni, *Istoria d. volg. poesia*, Venezia, 1730, II, 36. Non discordò naturalmente E. Celesia, *Dante in Liguria*, Genova, 1865, p. 47 segg., ma egli si mostra affatto digiuno della vita e delle opere di Folchetto. L'inglese H. F. Cary, *The vision of Dante traslated*, Londra, 1869, crede di aver trovato un argomento decisivo favorevole a Genova: « It moust however have been Genoa, as that place, and not Marseilles, lies opposite to Buggea or Begga on the African coast. Fazio degli Uberti describe Buggea as looking towards Maiorca:

> Vidi Buggea che vé di grande loda,
> Questa nel mare Maiorica guata;

Ditt. V, 6 ». Veramente dice: Buggea ov'è di ecc. Ma che c'entra Maiorica qui? Del resto appunto perchè Buggea guarda Maiorica non può guardar Genova. Buggea e Marsiglia sono quasi sullo stesso meridiano, 5° ad est di Greenwich. e la Minorca, la più orientale delle Baleari, è sul 4.°, Genova sul 9.°, trascurate le piccole differenze. Anche il Pratsch, o. c., 14, non esclude che Folchetto possa essere genovese, ma supporrebbe che nella perifrasi dantesca pur alludendosi a Marsiglia, non si voglia dire che fosse proprio questa la città nativa di Folchetto: ma questa affermazione rivela poca pratica della nostra lingua.

[1]) E. Philippson, *Der Mönch von Montaudon*, Halle, Niemeyer, 1873, p. 70; intorno al quale il Suchier, *Jahrbuch der roman. u. engl. Liter.* XIII, 339 sgg., e XIV, 111 sgg. O. Klein, *Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon*, Marburg, Elwert, 1885, p. 18 segg. — Anche nella satira di Pietro d'Alvergna sarebbe dedicata una stanza a Folchetto, secondo un ms. Riccardiano; leggila in Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, Reisland, 1895, fra le varianti a p. 119; ma quella stanza oltrechè spuria, è anche oscura; e ad ogni modo è anche una prova della popolarità del nostro poeta.

E lo dozes sera Folquetz
De Marselha, us mercadairetz,
Que a fait fol sagramen
Quan juret que chansos no fetz,
Et anz dison che fo per vetz
Ques perjuret son escien [1]).

La punta dell' ironia sta nel chiamarlo un mercantuccio, e il biasimo starebbe nell'accusa di spergiuro recidivo, introdotta con l' accenno al fatto di non aver mantenuto la promessa di abbandonare la poesia. Ma tutto sta a sapere a che cosa alludesse veramente il Monaco: nel tono scherzoso che egli adopera non pare che si debba trattare di violazioni di giuramento veramente gravi per tristi conseguenze e intenzione malvagia. Che lo chiamasse un mercante sarebbe un po' più forte, se Folchetto era della stoffa del famoso mercante manzoniano, e non piuttosto un uomo di spirito, come appare dal suo talento. L'accusa è certamente retrospettiva, e non invece una semplice qualifica dello stato attuale di Folchetto, perchè non sarebbe veramente conciliabile l' esercizio della mercatura con quello di poeta di corte [2]). Ma in tutti i modi, anche in quella società cortigiana di Provenza è un fatto che molti borghesi erano pervenuti ad ottenere una considerazione e autorità non piccola, e del nostro sappiamo che oltre al genio poetico, possedeva ricchezze e belle doti fisiche e morali. Nelle parole del Monaco non c' è nessuna ingiuria per lui, e le sue qualità poetiche non son prese di mira come quelle degli altri personaggi della satira, ma appaiono invece inattaccabili. Che occupi il dodicesimo posto fra sedici trovatori, non è un indizio di inferiorità, perchè Peire Vidal, poeta di un' originalità e d' una fama molto grande, viene dopo di lui.

Anche un nemico personale del vescovo Folchetto, mentre gli si scaglia contro fieramente nel concilio lateranense del 1215, non cela pur tuttavia qual grande stima si fosse acquistata come poeta, al segno che nessuno osasse contrastargli:

E dic vos de l'avesque que tant n' es afortitz,
Qu' en la sua semblansa es Dieus e nos trazitz:
Que ab cansos messongeiras, e ab motz coladitz,
Dont totz hom es perdutz qu' ils canta ni los ditz,
Ez ab sos reproverbis afilatz e forbitz,
Ez ab los nostres dos, don fu enjoglaritz,
Ez ab mala doctrina, es tam fort enriquitz,
C' om non auza ren diire a so qu' el contraditz [3]).

---

[1]) « E il dodicesimo sarà Folchetto di Marsiglia, un mercantuccio, che ha fatto falso giuramento quando giurò di non fare canzoni: ed anzi dicono che fu spesse volte che spergiurò in piena coscienza ». Seguiamo la lezione del Klein.

[2]) Il Diez, *Leben u. Werke d. Troub.* [2] p. 194 crede ad ogni modo che se ne debba inferire che Folchetto abbia continuato per un certo tempo l' arte del padre.

[3]) « E vi dico del vescovo che si è tanto inasprito, che in lui siamo traditi Dio e noi. Che con canzoni mentitrici e parole insinuanti, che guastano chi le canta e le recita, e con i suoi motti acuti e forbiti, e coi nostri doni, pei quali si è mantenuto da giullare, e con mal-

Ma il conte di Foix una volta dovette stimare ed onorare il trovatore, se dice che *coi nostri doni* acquistò grandezza, sicchè egli è forse da mettere fra i protettori di Folchetto. Ora egli parlava contro colui che voleva spogliarlo dei suoi domini come eretico e mutilatore di crociati, e quelle belle canzoni, quei motti arguti, quelle dolci parole, quella dottrina, son diventate cose false, malvage, ma erano pur sempre potenti sugli animi umani [1]).

Le poesie di Folchetto varcarono ben presto la Loire, e trovarono favore nella Francia settentrionale. Sembra che la *chanso redonda* come appare qualche volta nella lirica francese meglio risponda al tipo che si mostra in una poesia di Folchetto, *Amors merce no moira*. E una ripruova della popolarità delle sue poesie si ha nel fatto che se ne trovano spesse volte fra le rime di lirici settentrionali, accanto a quelle di Bernart de Ventadorn e di Gaucelm Faidit, che sono veramente in maggior numero. Quando Folchetto già divenuto vescovo si recò una volta alla corte di Filippo Augusto, ebbe un giorno il dolore di sentire un *jongleur* cantare una delle sue canzoni d'amore [2]).

Anche oltre il Reno, un poeta della fine del secolo XII, il conte Rodolfo di Neuenburg, non solo prende a modello le sue poesie, ma le imita così strettamente che par gli riesca increscioso di cambiare le belle frasi e alterare i peregrini concetti del suo autore, sicchè il buon *minnesinger* preferisce di tradurre [3]). Non vi è antica raccolta di rime provenzali dove non si trovino in gran numero le rime di Folchetto, e quasi potremmo sospettare che la dif-

---

vagia dottrina, è salito così in alto che nessuno ardisce dir nulla a ciò che egli oppone ». V. P. MEYER, *Chanson de la Croisade contre les Albigeois*, Paris, 1875-79, vol. I, vv. 3309 e segg., e II, p. 178.

[1]) Raimomdo Rogero, conte di Foix, succeduto al padre Rogero Bernardo, che morì nel novembre del 1188, è forse quello stesso del quale si parla nella vita di Raimon de Miraval, amante della famosa Loba, castellana di Cabaret, causa di certe stranezze di Peire Vidal. Stette prima contro Raimondo VI di Tolosa, poi si unì con lui dal punto dell'assedio di Lavaur, dove sconfisse la turba di combattenti armata dal vescovo Folchetto; quindi per varie vicende, pur barcamenandosi durante la guerra, fu per lo più avverso a Simone di Monfort. Morì nel Marzo del 1223. DE VIC e VAISSETTE, *Histoire du Languedoc*, III, 328, contano Raimondo Rogero fra i poeti provenzali per due brevi componimenti; ma egli è piuttostò Roggero Bernardo III (1265-1302); cfr. DIEZ, *Leb. u. Werk.*, 481. La mia ipotesi che possa una volta aver accolto e onorato Folchetto non si fonda che sulle parole della *Chanson*; soltanto può aggiungersi che essendo Barral de Baux, visconte di Marsiglia e protettore di Folchetto, succeduto nel 1190 in uno degli uffici e domini del padre di Raimondo Rogero, cioè nel governo del contado di Provenza (Vaissette, l. c. 75), il conte di Foix potè ben dire *nostri doni* quelli che erano dati dalla sua casa, o dai suoi propri beni.

[2]) P. MEYER, *Des rapports de la poésie des trouvères et celle des troubadours*, in *Romania*, XIX, 1 segg. L. GAUCHAT, *Les poésies provençales dans les manuscrits français*, *Romania*, XXII, 364 segg., conta cinque canzoni di Folchetto ritrovate in tali mss., *En chantan m'avè*, *Sitot me sui*, *Tan m'abelis*, *Tan mou de corteza razo*, *En la vostra mantenensa*. — L'aneddoto che Folchetto vescovo a sentir cantare le sue canzoni amorose, faceva penitenza con pane ed acqua, e che così facesse anche a Parigi, dai *Sermones* ROBERTI DE SORBONA è riportato anche da CHABANEAU, nelle vite dei trovatori da lui edite nella nuova ediz. della *Histoire générale du Languedoc*, vol. X, Toulouse, 1885, p. 292, e pubblicate anche separatamente.

[3]) DIEZ, *Die Poesie der Troubadours*², Leipzig, 1883, p. 244 e seg.; e BARTSCH, *Grundriss zur gesch. d. provenz. Liter.*, Elberfeld, 1872, p. 42, e in HAUPT's *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, XI, 145 sgg.

ficoltà di collazionare tanti manoscritti abbia ritenuto più d' uno dal pubblicarle curandole criticamente. Una di queste poesie, *Per deu amors*, è trascritta in ventitre codici, e qualche stanza se ne cita da Matfre Ermengau nel *Breviari d' amor*, nel Florilegio della Chigiana, e dal nostro Francesco da Barberino [1]).

A Folchetto di Marsiglia vescovo, dedicò la Vita della Beata Maria d' Ognies, virtuosissima e santa donna della quale ancor si onora il Belgio, il cardinale Jacques di Vitri, dottissimo uomo, autore di storie erudite, che con Folco aveva viaggiato nelle Fiandre, e incitato da lui a scrivere quella vita, volle premettervi un elogio magniloquente. Nè mancò alla fama di Folco la consecrazione della Musa latina, perchè Jean de Garlande nel suo lungo poema sui trionfi della Chiesa, che giace inedito nel British Museum, e fu scritto fra il 1229, cioè due anni prima della morte del Nostro, e il 1254, fa grandi lodi di lui, così per la sua conversione clamorosa, come per l' alta benemerenza sua verso gli studi, per essere stato uno dei promotori dell' Università di Tolosa, fondata col trattato di Parigi del 1229 [2]), nella quale il Garlande venne ad insegnar grammatica [3]):

Pravos extirpat et doctor et ignis et ensis
  Falcat eos Fulco, presul in urbe sacer.
Hic dudum fuerat ioculator, civis et inde
  Marsilie clarus coniuge, prole, domo.
Intrans cœnobium Turoneti, veste sub alba
  Certat, ut interius albior esse queat.
Factus de monacho fuit abbas, presul et inde
  Tholose, passus pro grege multa mala . . . .
Abbates facti Fulconis sunt duo nati,
  Consecrat et matrem religionis apex.

Negli *Exempla Familiaria* composti in Francia da un frate dell' Ordine della Penitenza, che durò dal 1251 al 1274, è narrata una leggenda della conversione di Folchetto [4]). E questa circa il medesimo tempo è riferita da Vincenzo di Beauvais, nello *Specu-*

---

1) Questo computo è fatto sull' elenco del *Grundriss*, aggiuntivi tre mss. non indicati, quello della Nazionale di Firenze 776, F. 4, chiamato J dallo STENGEL e da lui pubblicato in *Rivista di Filologia Romanza*, I, 24, il Chigiano, F, anche pubblicato dallo Stengel, *Die Blumenlese der Chigiana*, Marburg, Elwert, 1878, p. 17, finalmente il ms. N² di Cheltenham, trovato e descritto dal sig. L. CONSTANS, *Revue d. langues romanes*, XX, 111.

2) Alla stipulazione del trattato prese parte vivissima Folchetto; con l' art. VII di esso il conte di Tolosa si obbligava a pagare 4000 marche d' argento per mantenere durante dieci anni quattro professori di teologia, due di diritto canonico, sei di arti, e due reggenti di grammatica, che professerebbero queste scienze a Tolosa; VAISSETTE, III, 371. Presso ALBERICO DELLE TRE FONTANE, ed. da SCHEFFER-BOICHORST, in PERTZ, *Script.* XXIII, 923 è detto invece; « de residuo debent dari 4000 marce octo magistris, qui debent docere in civitate Tolose, quatuor in artibus, duo in theologia et duo in decretis »; più verosimile questa relazione.

3) LE CLERC, in *Hist. littér. d. la France*, XXII, 77 sgg.; e v. anche P. MEYER, *Chanson d. l. Crois.* I, XXI e sgg.

4) Cfr. *Histoir. littér.* XXXI, 53. V. anche Chabaneau, in *Hist. gén. du Lang.* cit., 291.

lum morale [1]): « Cogitando de eternitate pene dicitur in summa de virtutibus conversus fuisse Fulco episcopus tholosanus, qui cum esset primo ioculator incepit cogitare ut si daretur ei in penitentia ut super jaceret in pulcherrimo et mollissimo lecto ita ut numquam pro aliquo recederet, non posset hoc sustinere. Quantominus ergo in pena inestimabili. Et factus est monachus cisterciencis et post episcopus tholosanus ».

Nei nostri poeti del dugento, finalmente, più d' una volta troviamo concetti e immagini tolte a Folchetto [2]) E lasciamo stare che egli si trovi celebrato, e anche esecrato, in tutte le opere poetiche e prosastiche, volgari e latine, che furono scritte in quel secolo intorno alla crociata contro gli eretici albigesi.

Famoso veramente adunque, e bene a questa chiara nominanza corrispondono le simboliche espressioni dantesche di « luculenta e cara gioia », e

preclara cosa . . . .
qual fin balascio in che lo sol percota.

Così Dante alla fama universale di cui godeva la memoria di Folchetto aggiunge il peso della sua grande autorità celebrandolo nel poema. Ma perchè il trattato *De Vulgari Eloquentia* è certo anteriore alla terza cantica, già prima egli ne aveva parlato onorevolmente in quell' opera. Nella quale al libro II, c. VI, 4 dopo aver definito i differenti gradi di costruzione congrua, l' « insipidus », il « sapidus » il « sapidus et venustus » e in ultimo il « sapidus et venustus etiam et excelsus », per conchiudere che questo appartiene ai famosi poeti, « dictatorum illustrium », indica per modelli di questa costruzione le poesie di Guiraut de Borneil, Folchetto di Marsiglia, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Pegulhan, il Re di Navarra, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, e il suo amico, cioè se stesso: poi soggiunge: « Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam; non enim quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possimus indicare » [3]). A questa dei poeti volgari Dante aggiunge la menzione dei suoi maggiori poeti e prosatori dell' antichità, la cui lettura, egli dice, può avvezzare a questo alto grado di costruzione, *utilissimum foret ad illam habituandam*. Se è vero l'ordine adottato dal Rajna [4]) nella enumerazione dei poeti volgari, il nostro Folchetto sarebbe citato subito dopo « quel di Lemosì »; ma ad ogni modo se anche tra l'uno e l'altro deve stare il nome di Tebaldo re di Navarra (al quale Dante ha ingiustamente attribuita la canzone del poeta della Champagne Gace Brulé), egli è sempre il secondo degl'illustri provenzali. E a costoro dunque l' Alighieri dà il pregio di uno stile poetico, di un'arte di costruzione che non si trova, a suo dire, se non in Virgilio, prima che in altri, poi in Ovidio,

---

[1]) Lib. II, p. III, distin. III. Il passo è citato da molti scrittori che si sono occupati di Folchetto. Lo riferisce anche il Pratsch, c., 47, ma arzigogolando che nel *dicitur* l'autore volesse scagionarsi dalla responsabilità di avere identificato il *ioculator* con l'*episcopus*.

[2]) Cfr. A. Gaspary, *La scuola poetica siciliana*, trad. ital., pp. 34 sgg., passim.

[3]) Seguo la lezione, eccellente, del Rajna, *Il trattato De Vulgari Eloquentia*, Firenze, 1896, opera della quale la filologia moderna italiana può andare orgogliosa a buon diritto.

[4]) O. c. p. 150, n. 2. — Si sarebbe potuto pensare che Dante serbasse l' ordine cronologico, se avesse nominato Gace Brulé, fiorito circa il 1180, e non Tebaldo di Champagne, che morì nel 1253.

Stazio, Lucano, e nei sommi prosatori, Livio, Plinio, Frontino, Orosio. E ben possiamo intendere, a tal proposito, quale fosse « lo bello stile » che egli apprendesse da Virgilio, e sul quale così a lungo, e spesso non bene, si è disputato sino ad ora, e come esso gli avesse « fatto onore » in quelle poesie liriche delle quali una, *Amor che nella mente mi ragiona*, è citata appunto fra questi modelli. È in Virgilio principalmente che si trova il « sapidus et venustes etiam et excelsus » di cui Dante ha sparse le sue rime; e queste gli avevano meritato onore nel pubblico per grato sapore, eleganza e altezza, e, come disse con una frase felicissima il COMPARETTI, « per la sapienza della elaborazione artistica [1]) ». E una osservazione vien fatta agevolmente a chi consideri con noi tutto questo luogo. Quel Dante Alighieri che, come qui, anche nella *Commedia* si accompagna ponendosi « sesto » fra i

---

[1]) *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno, Vigo, 1877, vol. I, 275. Pure il Comparetti vi arrivò semplicemente con l'analisi dello stile dantesco. E non spiaccia che io brevemente narri la storia, non mai fatta, di questa quistione. Alcuni buoni antichi senza perdersi in minuzie videro nè più nè meno che si trattava del *bel modo di parlare*, così l' ANON. FIORENT., PIETRO DI DANTE, che riferisce però le lodi dello stile virgiliano fatte da Macrobio, GUINIFORTE BARZIZA, e fra i moderni lo STRECKFUSS. Il BAMBAGLIUOLI prese una via nella quale rimase solo: « tu es illud sublime bonum a quo ego suscepi illum stilum scientie ac morali et virtuose vite decorem propter quam hucusque fui habitus in honore ». L' imbroglio comincia col BOCCACCIO, il quale pel primo mise l' ipotesi che si alludesse nientemeno che all' Inferno, ponendosi il passato pel futuro: fu seguito dal RAMBALDI, dal TALICE, possiamo anche dire dal POSTILLATORE CASSINESE che dice trattarsi della materia, dal DANIELLO e dal GIAMBULLARI, che fu l' ultimo (v. la sua lezione sul 1.º canto dell' Inf. in M. BARBI, *Della fortuna di Dante*, Pisa 1890, p. 392). Anche lo stesso dovette intendere F. DA BUTI se per lui quello stile poetico « sotto figure e finzioni comprende la verità sì che insieme diletta ed ammaestra ». Qualche cosa di simile disse il MONTI, *Proposta* III, p. 2.ª, Milano 1824, p. LXVI sgg., che cioè fosse lo stile didascalico, e propriamente quello delle Georgiche. Un altro *inventore* fu il LOMBARDI il quale disse che si dovesse intendere dei versi latini; e così accettarono dopo di lui le egloghe il BIANCHI e il CAMPI. Non fa degna figura qui C. WITTE, il quale, per amor della sua tesi sulla data del *De Monarchia* pensò che si alludesse appunto a quest' opera, ed unico seguace ebbe lo SCARTAZZINI nel commento lipsiese, ma quest' ultimo ha finito per abbandonarlo. Colui al quale spetta l' onore di aver pensato alle rime di Dante, è G. B. GELLI, Lettura [Prima], Firenze, 1554, p. 195: « disponendo ed esprimendo i suoi concetti con l' ordine e con lo stile che aveva tolto da lui, havendo egli di già composta la vita nuova e tanti sonetti e canzoni, che il nome et la fama sua era assai bene divulgata », e confuta il Boccaccio. Lo seguirono a grandissima distanza gli Editori fiorentini del 1817 (all' insegna dell' Ancora), e subito dopo il BIAGIOLI, ed il TORTI, che investì fieramente il Monti, il CESARI, il TOMMASEO, il FRATICELLI, FILALETE. Non ho tenuto conto di quelli che non se ne occupano, e di altri, come il Portirelli, che graziosamente si rimettono all' arbitrio del lettore; fatte le debite riserve per possibili omissioni in tanta farragine di scritti. Merita special ricordo il GIULIANI, *Metodo di commentare la C. d. D. A.*, Firenze, Le Monnier, 1861, p. 201 sg., il quale ritenendo che non si possa alludere se non alle liriche, vorrebbe che per questo stile s' intendesse il figurato, e cita un luogo, veramente importante, della *Vita Nuova*, XXV, in cui già son messi accanto i poeti classici ai volgari. Felice raccostamento che conferma il nostro discorso, ma che non dà tutta la spiegazione quale si ricava dal passo del *De V. E.* Un plagio stupefacente del Giuliani ha fatto il portoghese JOAQUIM PINTO DE CAMPOS, *O Inferno Cantico primeiro da D. C. de D. A.*, Lisboa, 1886, p. 56 sg.: magnifica edizione dedicata a S. M. l' Imperatrice del Brasile! — Buone osservazioni sul « bello stile » ha scritte oltre al Comparetti, M. SCHERILLO, *Alcuni capitoli della biografia di Dante*, Torino, Loescher, 1896, p. 458 sg.

sommi poeti dell' antichità, nell' una e nell' altra opera si unisce coi maggiori della Provenza e i grandi contemporanei, il Guinizelli e il Cavalcanti. Che ne è dunque degli altri poeti ritenuti « di qua del dolce stil nuovo »? Che ne è del Notaro e di Guittone e di Bonagiunta? Essi avevan imitato i Provenzali molto più strettamente che con il Guinizelli, il Cavalcanti e Dante, che ora coi Provenzali si uniscono: ma quel finissimo critico che fu l' Alighieri, prestando ascolto, com' egli dice, all' arte e alla ragione (Purg. XXIV, 123), sapeva ben distinguere il lavoro originale di un ingegno superiore dal plagio di una mente fredda e plebea; e non gli faceva velo la salda tradizione letteraria dei tempi suoi, che riponendo nel modello provenzale la perfezione del genere, sospingeva all' imitazione di quello, come la pedanteria letteraria nei tempi successivi al Rinascimento chiudeva gli occhi a poeti e filologi per tutto ciò che si allontanava dalla rigida applicazione di mal fondate regole, e faceva al Gravina proclamare più bella per virtù poetiche l'*Italia* del Trissino che non la *Gerusalemme* del Tasso. Dante vedeva bene la fonte della poesia, e con bella ingenuità confessa che possedendo i poeti moderni, lui compreso, i pregi degli antichi, facciano con questi una sola famiglia; e Folchetto può ben apparire nella solennità di un poeta classico.

L' Alighieri che toglie non poche immagini ai poeti antichi, raramente suol prenderle in prestito dai moderni; e a differenza dei suoi predecessori che ne abusavano senz' arte e discernimento, egli sceglie le più belle, e queste oltre che trasporta tutte dalle relazioni amorose ad altro ordine di idee, trasforma in modo meraviglioso. Una di queste poche immagini da lui attinta ai provenzali, e poi trasformata, è appunto di Folchetto di Marsiglia. Questi nella canz. *En chantan m' ave* [1]) protestando che con tutti i tormenti dell' amore persisterà in esso, ricorre alla similitudine del giuoco del tavoliere, così gradito alle corti del tempo:

> neus sim doblaval mals d' aital faiso
> cois doblal poins del taulier per razo.

Dante purificando questo fuoco nell' amore del Sommo Bene, dice dei beati, Parad. XXVIII, 93.

> Lo incendio lor seguiva ogni scintilla,
> ed eran tante che 'l numero loro
> più che il doppiar degli scacchi s' immilla [2]).

---

[1]) Bartsch, *Grundr.* 155, 8. È stampata, oltre che nei luoghi indicati qui, anche in Mahn, *Gedichte*, 1428 secondo il cod. B; da Stengel secondo il cod. A in Herrig's *Archiv*, 51, 263, e secondo P ib. 49, 48; da C. De Lollis, *Il canzoniere provenzale* O, Roma, tip. della R. Accademia dei Lincei, 1886, p. 14: e finalmente anche da De Lollis in *Studi di Filologia romanza*, fasc. 8.°, p. 194, anche secondo il Vaticano (A); e questa lezione seguiremo, in generale, anche negli altri casi.

[2]) L' immagine è accolta anche nel *Mare Amoroso*, *Propugn.*, I, 593, vv. 311.

> Che io porria giurar senza mentire,
> Che si raddoppia e cresce il mio volere
> In voi amare ed in voi ubidire,
> Siccome il numero dello scacchiere,
> Che tanto cresce che non trova fine.

III.

Ma intanto la luce di Cunizza s' è allontanata, e Dante che si vede raggiare innanzi la vita di quell'eccellente, componendo la frase sublime ed elegante, qual si conveniva ad un tal personaggio, lo invita a rivelarsi. La risposta di Folchetto è un lungo discorso (vv. 83-142), il quale si può dividere in due parti: nella prima parla di sè, nella seconda invelsce contro i prelati avari; il passaggio dall'una all'altra è formato dall' episodio di Raab.

Come sogliono fare le anime dei Beati presentandosi al poeta, così Folchetto introduce il discorso con una lunga perifrasi, nella quale accennato prima all'ampiezza ed estensione del Mediterraneo, prosegue:

> Di quella valle fu' io littorano
> tra Ebro e Macra, che per cammin corto
> lo Genovese parte dal Toscano.

Il Diez [1]) bene osserva che con queste parole il poeta alluda alle varie dimore di Folchetto: il quale come gli altri trovatori, menò vita errabonda, fra le Alpi Marittime, il bacino del Rodano e i Pirenei. Egli visse a Marsiglia presso Barral visconte di Baux, a Nîmes forse in un tempo nel quale vi dimorava Raimondo V conte di Tolosa, in Montpellier presso il conte Guglielmo VIII, a Barcellona presso Alfonso II d'Aragona, in Castiglia presso Alfonso VIII « el de las Navas », e presso Riccardo Cuordileone in qualcuna delle parti del ducato d'Aquitania ov' egli dimorò; all' infuori dei paesi da lui visitati durante l'episcopato [2]). E finalmente la menzione della Macra che divide il territorio genovese dal toscano ricorda abilmente l'origine della sua famiglia, e il padre Alfonso nativo di Genova. Ma quando accenna ai « discordanti lidi » fra cui s'inoltra il Mediterraneo, gli risovviene certo dei popoli di differente stirpe e religione guerreggianti fra loro, o infedeli contro cui il trovatore più d'una volta toccò le corde dell'arpa e del liuto, o eretici nei quali il vescovo percosse col sermone e con la spada. Ma quando parla della lunghezza di quel mare, della

---

[1]) *Leb. n. Werk. d. Troub.* [2], 193.

[2]) La biografia Mahn, 29, e Chabaneau, *Hist.* l. c., 289, dice al principio « e fon fort grazitz per lo rey richart e per lo bon conte raimon de toloza e per en barral lo sieu senhor de marseilha », poi dice dell'andata a Marsiglia, poi del dolore per la morte di Alfonso II. Non risulta che sia stato alla corte di Raimondo V, ma la poesia diretta a Nîmes *Tan m' abelhis*, fa supporre che il poeta sia stato qui presso quel conte, perchè Raimondo V dal 1187 ebbe dominio assoluto a Nîmes, e si qualificò visconte di Nîmes, in luogo di Bernard Aton che non ebbe più quel dominio (Vaissette, III, 73); e per ammettere invece che Folchetto stette alla corte di Bernard Aton bisognerebbe dimostrare che quella poesia almeno sia anteriore al 1187, mentre pur manca ogni ricordo nella biografia. Per rispetto alla dimora in Castiglia, v. Milà y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona, 1861.

posizione di Marsiglia e di Buggea nella sfera, quando ricorda quasi con le stesse parole di Lucano la battaglia di Bruto contro Nasidio, descrittaci nei *Commentari* di Cesare, oltre che riferitaci nelle numerose opere leggendarie, poetiche e prosastiche che nel Medio Evo narravano di Cesare, [1]) questo personaggio acquista un'imponenza singolare. Egli dotto in grammatica, in astronomia e in tutte le arti liberali, si dà a conoscere con la sua scienza come Carlo Martello con la descrizione chiosata dei domini a lui spettanti. E si noti: egli che in vita era chiamato realmente Folchetto, dice:

Folco mi disse quella gente, a cui
fu noto il nome mio. . . . .

Gli si potrebbe dare una smentita, se non fosse che nei libri latini era chiamato *Fulco*, e che qui anche il nome, come la figura, si compone classicamente. Il PETRARCA che lo mise nella schiera dei poeti famosi nel *Trionfo d'Amore*, non lo chiamò altrimenti che Folchetto; e lo stesso FRANCESCO DA BARBERINO nel commento latino ai *Documenti d'Amore* scrive *Folchettus* o *Folchet*. [2])

Ma quando viene a dirci della propria vita, subito accenna, come ha fatto Cunizza, all'amore che lo scaldò, quasi codesta vita si compendi tutta in esso;

questo cielo
di me s'imprenta, com'io fei di lui.
Che più non arse la figlia di Belo
noiando ed a Sicheo ed a Creusa,
di me, infin che si convenne al pelo;
nè quella Rodopeia che delusa
fu da Demofoonte, nè Alcide
quando Jole nel core ebbe richiusa.

E veramente non dice altro. Pare un'eco delle parole di Francesca, che dopo avere indicato il luogo dove fu nata, compendia la propria vita quasi in un triplice grido: amore, amore, amore!

---

[1]) LUCANO, *Phars* III, 572. E. G. PARODI, *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli* in *Stud. di fil. rom.* fasc. 11, p. 439.

[2]) G THOMAS, *François de Barberino et la littérature provençale en Italie*, Paris, Thorin, 1883, pp. 172, 185, 191-2, 196. Il POGGIALI, *La D. C. di D. A.*, vol. IV, Livorno, Masi, 1813, p. 283, è il solo che si fermi su questa differenza fra l'espressione dantesca e quella comune. « Si deduce da questo passo », egli dice, « che fin da quando egli viveva, Folco, o per esser piccolo di statura, o per vezzo da molti era detto Folchetto... Or poichè Folco era il di lui vero nome, e Folchetto poteva esser preso per nome diverso da Folco, come anche a quei tempi *Antonino* era nome diverso da *Antonio* ecc., perciò forse qui Dante avrebbe voluto mettere bene in sodo che si chiamava Folco e non Folchetto ». Lo seguì il MONTI, nel commento anonimo pubbl. in Milano, Bettoni, 1825, III, 95. Dato e non concesso che Folco e Folchetto fossero due nomi diversi, quale fondamento vi è per ritenere che Dante conoscesse il vero nome e che i contemporanei non lo conoscessero? E l'espressione « mi disse » che valore ha?!

L' « arse » dantesco si ritrova facilmente nelle poesie di Folchetto, e prima in una canzone, *En chantan m' ave*, è innestato due volte in due belle e singolari immagini. Nella seconda stanza dice che poichè l' amore vuol tanto onorarlo da fargli portare nel cuore la sua donna, prega costei di mitigargli l' ardore del cuore, acciocchè ella stessa non ne abbia a soffrire:

> E pois Amors mi vol honrar
> Tant qu' el cor vos mi fai portar,
> Per merceus prec quem guardatz de l' ardor.
> Qu' ieu ai paor
> De vos mout maior que de me [1]).

Sottilissimo concetto, degno di un poeta raffinato come Folchetto. Più oltre soggiunge:

> Pero obs m' es c' oblide sa ricor
> e la lauzor
> qu' ieu n' ai dicha e dirai iasse;
> pero ben sai, mos lauzars pro nom te,
> cum qem malme;
> que l' ardos mi creis em reve,
> e 'l fuox, quil mou, sai que creis a bando,
> e qui nol mou, muor en pauc de sazo. [2])

Anche un' altra volta prendendo l' immagine dal fuoco, non ricorre al repertorio comune: in quella splendida canzone, *Chantan volgra mon fin cor descobrir,* nella quale si ritrova la felicissima espressione notata dal DIEZ,

> Mas un conort n' ai que me mou de follor,
> c' ades m' es vis quem voilla dar s' amor,
> sol vir vas me sos huoills plens de doussor, [3])

---

[1]) « E poichè Amore mi vuole onorare tanto che mi fa portarvi nel cuore, vi prego in grazia che mi difendiate dall' ardore, perchè temo per voi molto più che per me ».

[2]) « Perciò mi è uopo che io dimentichi la sua grandezza, e la lode che ne ho detta e dirò sempre; perciò ben conosco che il mio lodare non mi è punto giovevole, come che esso mi strugga: che l' ardore mi cresce e rincalza, e il fuoco, se uno l' agita so che cresce di botto, e se non l' agita, muore in poca ora ». La lez. di A tutta diversa dal testo accolto dal Bartsch, *Chrest.*[4], 122, dà un senso ben più ragionevole: il poeta dice che più canta le lodi della donna, più accende il suo fuoco.

[3]) *Leb. u. W.*, 195. « Ma un conforto ne ho che muove da follia, che sempre parmi che voglia darmi il suo amore, sol che volga verso di me i suoi occhi pieni di dolcezza ». La canz. è stampata oltre che nei luoghi indicati in *Grundr.* 155, 6, anche in *Archiv*, 51, 268, secondo A, e 49, 71 secondo P, e da DE LOLLIS, *Il Canzon. prov.* O, p. 88, e *Studi*, p. 191.

il poeta dice in fine:

> Anc ren non dis don non temses faillir
> vas lieis, tant l' es aturatz mos volers;
> mas derenan no men tenra temers
> qu' eu sai quel fuox s' abrasa per cobrir; [1])

se egli insomma non sfogherà con le parole, lasciando ogni riguardo, è certo di sentire viepiù l' interno ardore: pensiero non punto nuovo, ma espresso in una maniera nuova, che non fu intesa da più d' uno, perchè un codice legge nell' ultimo verso « s' esbraisa », e un altro « s' abaisa », [2]) che sarebbe come dire che il fuoco si spegne coprendolo, laddove il poeta assicura fermamente che egli sente molto più che non dica, e notte e giorno ha gli occhi e il cuore alla donna amata, pur non mostrandosi a lei. Infine nella canz. *A vos midonlç*, dopo aver detto che il fuoco nel cuore non cessa e non scema, osserva che se esso non lo consuma e non l' uccide, è perchè ormai vi è assuefatto, ed egli per il lungo uso ha acquistata la natura di quelli che possono vivere nel fuoco:

> Parer non pot per dig ni per senblan
> lo bens ce vos vogll ab . . . . . fe,
> mas niens es so ce vos dic, sim te
> al cor us fiocx, que nos remuda. . . . . dan
> per cal raisons nom ausi consuman?
> savi dion eil autor veramen
> qe longincs us, segon dreic e raisos,
> si convertis e natura, don vos
> deves saber car eu viu eissamen
> per longinc us en fioc d' amor plaisen [3]).

Così l' « arse » dantesco non solo ritrova riscontro nelle parole di Folchetto, ma appare suggerito più facilmente al poeta dal ricordo di alcune immagini belle e d'una certa originalità, nelle quali si atteggia il sentimento provato dal poeta provenzale.

Il qual poeta nell'episodio dantesco per dare un'idea del suo fuoco amoroso ricorre agli esempi di Didone, Filli ed Ercole. I lirici provenzali ed i loro imitatori solevano non di rado cercare confronti ai loro amori in esempi famosi tratti non solo dalle storie moderne ma anche dalle antiche [4]), fra cui quelle dei tre mentovati personaggi erano molto popolari.

---

[1]) « Io non dissi mai nulla per cui non temessi di fallare verso lei, tanto le è devoto il mio volere; ma oramai non mi tratterrà timore, ch' io so che il fuoco si abbragia coprendolo ».

[2]) Codd. S e N.

[3]) C. Appel, *Provenzalische Inedita auf Pariser Handschriften*, Leipzig, Fues, 1890, p. 94 sg. La poesia è mutila e frammentaria: ho accettata la lezione dell' Appel, stabilita sull' unico ms. che la contiene, salvo che nel penultimo verso ho creduto di porre *viu* invece di *n' ai* che non dà senso. — Per il pensiero si può confrontare Petrarca, son. 17, ed. Mestica, p. 21.

[4]) Birch-Hirschefeld, *Ueber die den altprovenzalischen Dichtern bekännten epische stoffe*, Halle, Niemeyer, 1878, p. 6 sgg.

Guiraut de Calanso ricorda l'amore di Didone fra gli argomenti di racconti:

E d'un amor
Qu'es de dolor
de Dido, car s'en volc aucir; [1]

e nella festa descrittaci nella *Flamenca* si cantò

com tornet en sa forsa
Phillis per amor Demophon. [2]

E se non troviamo ricordo di Jole nella poesia provenzale, l'abbiamo bensì nel *Roman de la Rose:*

Aisinc fu per fame dontés
Hercules, qui tant ot bontés,
Si ravoit il por Yolé
Son cuer ia d'amors afolé. [3]

Ma nelle ventisette poesie pervenuteci del canzoniere di Folchetto, non si trova mai parola di Didone, nè di Filli, nè di Ercole. Se una volta egli ha bisogno di un termine di paragone per dare un'idea dell'intensità dell'amor suo nella canzone *Meravill me cum pot,* [4] rivolgendosi alla sua donna ricorre ad un esempio che ella doveva meglio intendere:

Qu' ieus sui garens,
plus vos am ses engan
no fetz Iseutz son bon amic Tristan.

Questo esempio di Tristano e Isotta è tipico nella lirica amorosa provenzale, [5] ma esaminando i vari luoghi in cui esso trovasi addotto, si osserva che i poeti ricordano l'amore col quale Tristano amò Isotta, e non, come fa il nostro Folchetto, quello di Isotta per Tristano. Solo un poeta anonimo, il quale par che abbia tenuto presente il nostro, e avesse anche bisogno della rima, canta:

---

[1]) Bartsch, *Denkmäler*, 98, v. 17 sgg. Cfr. anche Joly, *Le Roman d'Eneas* p. Benoist de Saint More, I, 318 sg. Per la diffusione di questo racconto nella poesia francese, Dernedde, *Ueber die den altfranz. Dichtern bekannt. episch. stoffe aus dem Alterthum, Erlangen*, 1887, p. 127 sgg.

[2]) P. Meyer, *Le Roman de Flamenca*, Paris, 1865, vv. 636 sg. Anche qui è detto che un giullare « contava d'Eneas E de Dido con si remas Per lui dolenta e mesquina ». — V. anche Dernedde, ib. 114.

[3]) vv. 9914 sgg., ed. di Francisque Michel, Paris, Didot, 1864. L'amore di Ercole e Jole anche nel Re Renato, cfr. Dernedde, ib., 96.

[4]) *Grundriss*, 155, 13; stampata anche in *Arch.*, 51,266 (A); 49,68 (P), e De Lollis, *Il Canz.*. 80; *Studi*, 199.

[5]) Birch-Hirschefeld, l. c., p. 39 sgg.

Erecs non amet Henida
tan ni Iseutz Tristan,
con ieu vos, dona grazida.

Ora che un uomo, per dare un' idea dell' amor suo, ricordi l' amore che una donna nutrì pel suo amante, piuttosto che quello di un uomo, è un fatto singolare e degno di fermar la nostra attenzione. L' amore femminile è preferito certamente per la sua tenerezza, pel suo abbandono, per quel poetico e delicato e sentimentale, ma insieme intimo e profondo che ha naturalmente nei cuori gentili. E Dante preferì appunto di dare maggior risalto alle donne in quella enumerazione della schiera del secondo cerchio, e volle anche che Francesca parlasse invece di Paolo e manifestasse la sua gentile e poetica e profonda passione [1]). Così anche or che egli fa parlare Folchetto, e vuol fargli dire quanto fosse la intensità del suo affetto, dei tre confronti famosi, sceglie i primi due fra le amanti, attribuendo a lui lo stesso ardore che a queste, appunto come egli stesso aveva in vita paragonato la sua passione con quella di Isotta.

Isotta e Tristano non sono persone volgari, e tra gli amanti famosi della schiera « ov' è Dido », accanto a Semiramide, a Cleopatra, ad Achille, Dante le vede nella lunga riga che fende le tenebre del secondo cerchio. Nè si può dire che Folchetto non stia in carattere, perchè se un trovatore poteva ben servirsi di quei mezzi consueti alla sua poesia, tanto meglio può farlo lui dove adopera un linguaggio così alto e nobile. Folchetto non era digiuno degli antichi scrittori, poichè egli mostra di aver letto Seneca « morale » quando esce in questa sentenza:

Quar qui al plus fort de sis desmezura
fai gran foldat, e neis en aventura
es de son par, qu' esser non pot vencutz,
e de plus frevol de si es vilania [2]).

---

[1]) A tal proposito non so tenermi dal ricordare il Foscolo per scagionarlo di un' accusa fattagli da F. De Sanctis, il quale nel saggio *Francesca da Rimini* sfogando al principio la stizza contro i commentatori freddi e pedanti scrisse tra l'altro: « Perchè il poeta fa parlare Francesca e non Paolo? Perchè le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di loro natura ciarliere, e perchè, ripiglia il Foscolo, che ha torto di prendere sul serio tali futilità, le donne quando sono appassionate sentono il bisogno di parlare e di sfogarsi. » *Nuovi Saggi Critici*, Napoli, 1879, p. 2. Ben altro suonano le parole del Foscolo: « Or qui Francesca non parla, nè Paolo si tace perciò che la leggerezza e loquacità si confanno meglio al costume donnesco; ma sì — perchè nelle donne, più che negli uomini, la passione d'amore dov'è profondissima, mostrasi naturalmente più tragica — perchè la compassione risponde più pronta alle lacrime delle donne — perchè ove Paolo avesse parlato di quell' amore avrebbe raffreddato la scena.... » *La Commedia di D. A.* illustrata da U. F., Londra, Rolandi, 1842, I, 321. Il Foscolo adunque guardò ai motivi estetici e non disse punto ciò che il De Sanctis gli attribuisce, ma invece molte cose che questi accetta pienamente.

[2]) *Sitot me sui: Grundr.* 155, 21, e Mahn, *Ged.* 1427 (B), Stengel, *Blumenlese*, 17 (F), *Archiv*, 51, 262 (A), 49, 294 (P), De Lollis, *Il Canz.*, 58 e 85 secondo due redazioni diverse contenute in O, e *Studi*, 180. La lezione differisce molto da quella accettata da Bartsch *Chr.*[4], 123, al quale ben contraddisse P. Meyer, *Romania*, IV, 123, che indicò anche la fonte di questa sentenza.

che non è altro se non questa di *De Ira*, II, 34: « Cum aequo contendere anceps est, cum superiore furiosum, cum inferiore sordidum ». Ben conosceva anche Ovidio, un poeta che nel Medio Evo era, degnamente, la prima autorità nelle cose di amore. Dice Folchetto, come già abbiamo sentito:

> que l' ardors mi creis em reve,
> e 'l fuoc, quil mou, sai que creis a bando,
> e qui nol mou, muor 'en pauc de sazo;

proprio come Ovidio, *Amores*, I, 2, 9:

> Cedimus an subito luctando accendimus ignem?
> Cedamus, leve fit, quod bene fertur, onus.
> Vidi ego iactatas mota face, crescere flammas,
> Et vidi nullo concutiente mori.

E ancora, nella canz. *Ben ant mort*:

> so que m' encaussa, vai fugen,
> et aisso quem fuig vauc seguen,

ricalca Ovidio, *Amores* II, 19, 36:

> Quod sequitur fugio, quod fugit ipse sequor [1]).

I versi della canz. *Ja no volgra*:

> Qu' ades es hom cobeitos
> D' aisso qu' es plus grieu conquis,

richiamano, un po' più debolmente, la stessa opera, III, 4, 17:

> Nitimur in vetitum semper, cupimusque negata;

e più giù, v. 25:

> Quidquid servatur, cupimus magis.

Infine nella canz. *A vos mi donc*, già citata, è notevole una sentenza che dalla *Rhe-*

---

[1]) Il mio diligentissimo e dotto collega, prof. E. Pèrcopo, riconobbe un' imitazione de' versi di Folchetto in un sonetto del Cariteo, v. *Le Rime del Cariteo*, Napoli, 1892, I, p. ccxxiv n., dove egli ci da anche più esatte notizie intorno all' amore particolare di questo poeta pel Nostro, del quale avrebbe tradotte alcune canzoni. È superfluo aggiungere che non sfuggì al Pèrcopo la derivazione da Ovidio, ib. II, 15.

torica di ARISTOTELE era passata nel Medio Evo nel patrimonio comune, ma pure appartenne sempre a un' erudizione peregrina:

> Savi dion eil autor veramen
> qe longincs us, segon dreic et raisos,
> si convertis e natura;

e il « maestro di color che sanno » aveva scritto, *Rhet.* I: καὶ γὰρ τὸ ἐθισμένον ὥσπερ πεφυκὸς ἤδη γίγνεται. ὅμοιον γάρ τι τὸ ἔθος τῇ φύσει. ἐγγύς γὰρ καὶ τὸ πολλάκις τῷ ἀεί. ἔστι δ' ἡ μὲν φύσις τοῦ ἀεὶ τὸ δὲ ἔθος τοῦ πολλάκις ([1]. Folchetto ben poteva averlo appreso nelle scuole: ma vi era chi attribuiva la sentenza a Seneca, come si può vedere nel *Seneca* provenzale:

> Non uses doncs los us malvatz,
> que lay on son acostumatz,
> er a laichar greu causa e dura,
> car costuma torn 'a natura [2]).

Il *Seneca* è scrittura del secolo XIII, certamente, e non è a sospettare che Folchetto attingesse a questa strana compilazione: egli conobbe fonti più pure, e da questi studi ritrasse certamente il fare ornato e sentenzioso che ci colpisce in tutte le sue poesie, alcune delle quali, come la canz. *Per dieu amors*, sono un tessuto di sentenze [3]). E a Dante certo, così familiare di quegli autori, non dovevano sfuggire codeste tracce di classica cultura, ma dovevano porgergli di Folchetto un'idea più alta che non dovesse avere di molti poeti della sua età, i quali spesso si affidavano ad altri se volevano che fossero messe in iscritto le loro composizioni improvvise.

---

[1]) ARISTOTELIS *Opera*, ediz. dell' Accademia Prussiana, Berlino, 1831, II, 1370.

[2]) BARTSCH, *Denkm.* 211, v. 24 sgg. — CNYRIM, *Sprichwörter*, *sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg, Elwert, 1888, p. 15 registra questa sentenza del *Seneca*, e ne aggiunge una consimile: « Ieu o truep cert e l' escriptura, C' avol us o bon forsan natura », in una cobla di En Guiraut del Olivier d' Arle (ap. Bartsch, ib., 46), uno degli ultimi trovatori, cfr. P. MEYER, *Les derniers troubadours*, 514. Ma così dal *Seneca*, come da queste coble non risulta che l' espressione fosse un semplice proverbio, come mostrerebbe di credere il Bartsch, VIII: « kündigt sich als eine sprichwörtliche Redensart ein », perchè nel primo è risolutamente attribuita a Seneca, nell' altro vi è l' indizio di una sentenza: « ieu o truep e l' escriptura »; cfr. simili allegazioni in Cnyrim, il quale però s' inganna credendo sempre citata la Bibbia.

[3]) Il Cnyrim non se n' è giovato quanto avrebbe dovuto, lasciando stare che il suo lavoro manca del meglio, una ricerca delle fonti, non certamente dei proverbi, ma delle sentenze. Per rimanere a Folchetto, quella dell' uso che si cambia in natura, si ritrova in Sant' Agostino e in San Basilio, come raccolse dilingentemente il nostro FRA BARTOLOMMEO DA SAN CONCORDIO, *Ammaestramenti*, Brescia, 1817, p. 11 sgg. E l'altra del desiderio dell' oggetto vietato, non citata dal Cnyrim, si può anche agevolmente illustrare con luoghi di altri scrittori classici e medioevali; cfr. Fra Bartolommeo, l. c., 46 sg.

IV.

Ritornando al nostro episodio, fa specie che sia messo un triplice confronto: è vero che i trovatori si compiacevano dell'enumerazione, e Dante stesso qualche volta vi si abbandona, ma non è plausibile che egli qui miri ad un puro sfoggio di erudizione. D'altra parte vi è tanto affetto ardente e tanto rincalzo in quei tre esempi, sino ad Alcide che ha richiusa Jole nel suo gran cuore, e tali particolari per ciascuno, che non possono valere come uno solo. Insomma i personaggi classici qui mentovati sono tre forse perchè son tre gli amori di Folchetto, ai quali Dante ha voluto alludere. Nella bella canzone *Tan m' abelhis* [1], il poeta dopo aver accennato ad amori precedenti, celebra una donna da lui amata, e poi finisce col mandar la poesia a tre donne:

> Vas Nems ten vai, chanssos, qui queis n' azire,
> car gaug n' auran, segon lo mieu albire,
> las tres domnas a cui eu te presen,
> car ellas tres valon ben d' autras cen [2].

Or questa canzone, come i lettori ricorderanno, è appunto quella lodata da Dante nel *De vulgari eloquentia*; e se la chiusa non ci è prova che il poeta amasse queste donne di Nimes tutt' e tre, e ci fa credere che sia invece una specie di dedica, sebbene di solito in questa stanza, *tornada*, come nel *commiato*, si mandasse la composizione proprio alla donna per la quale era stata scritta; è strano ad ogni modo che celebrando una dama, egli dedichi queste lodi a tre signore non indicate: in generale i rapporti fra poeti e gentildonne di quell'età o sono d'amore o almeno si atteggiano a culto amoroso. Ma senza voler insistere su di ciò, e senza tentare un'ipotesi sulla spiegazione che Dante può aver data a quel commiato, certo è che Folchetto amò molte donne, ma specialmente di tre abbiamo notizia dall'antico suo biografo. La prima è Alazais de Roca Martina, Adelaide di Porcellet, moglie di Barral de Baux, suo signore, per la quale egli ha scritto il più e il meglio delle sue rime; l'altra una Laura di Sain Iolran, o di Saint Julien, come sembra probabile, sorella di Barral [3], e la terza l'imperatrice Eudossia Comneno, moglie di Guglielmo VIII conte di Montpellier: e questi tre amori furono quasi contemporanei. « Et entendet se en la moiller del sieu seingnor En Baral, e pregava la e fasia sas chanson d' ella », dice una biografia, e confermano tutte le redazioni di queste *razos*, e altre testimonianze ancora [4]. Le canzoni di Folchetto in massima parte sono scritte per questa gentildonna, e veramente esprimono scontento per lo più, eccetto dove celebrano con fioritissima eleganza le sue lodi o dove il poeta mostra di preferire sempre

---

[1]) *Grundr.* 155, 21. Stampata anche in MG. 1326 (B), Stengel, 17 (F), *Archiv*, 51, 264 (A); 49, 294 (P), De Lollis, *Il Canz.*, 64, e *Studj*, 183, Crescini, *Manualetto Provenzale*, 49; E. Monaci, *Testi ant. prov.*, Roma, 1889, p. 50; trovasi anche nel cod. N².

[2]) « Vattene a Nimes, canzone, se ne dolga chi vuole, chè ne saranno liete, a mio avviso, le tre donne a cui ti presento, perchè esse valgono ben cento delle altre ».

[3]) Chabaneau, *Hist. du Langued.* X, 289 n.

[4]) V. oltre al Mahn, 29, Chabaneau, l. c., 289 sgg.

questo amore ad uno più fortunato, che prima aveva avuto. Adelaide è certo una delle dame più fine di quella società [1]: così nobile e così altiera, eppur così amabile essa appare nella biografia e nelle rime di Peire Vidal; e se ella potè essere la protettrice di due poeti come questi, ben si crederà che fosse una signora di cultura eletta e gusto squisito. Ricostruire una storia di questo amore sulle rime, non è cosa leggiera, per chi conosce specialmente come sieno indeterminate certe espressioni, come non si possa penetrare in certe frasi che hanno talvolta ben più importanti allusioni, come insomma, per la elasticità dei rapporti amorosi, e per la loro natura, i sentimenti del poeta non possano esser ridotti in una ordinata cronologia [2]. Un tratto notevole della biografia dice che il poeta « guardava se mout qu 'om nol saubes, per so qu' ella era moillier de so seingnor, quar li fora tengut a gran felonia ». Eppure non si sarebbe creduto! Di Barral raccontano le *razos* che dovette interporsi tra Piere Vidal e Adelaide per ottenere da lei perdono per il poeta che l'aveva baciata mentre dormiva! Certamente il biografo ha tenuta presente una stanza della canz. *Meravill me*:

> Las, ieu non aus mon messatge enviar,
> ni tant d'ardit non ai q' ieu l'an vezer,
> e non o lais, car vuoill far cuidar
> als fals devins q' aillors ai mon esper [3].

Il poeta è lontano dalla sua donna, ed esprime in tutta la poesia una sentimentalità ed una timidezza che farebbero credere a un principio dell'amore; è certo ad ogni modo che egli non nomina mai, nè qui nè altrove, il nome di Adelaide. Vi è dipiù ancora: quel pseudonimo *Azimans*, calamita, col quale sembrava a tutti, e anche al Diez, che egli le si rivolgesse, non appartiene certamente a lei, come ha dimostrato facilmente il Pratsch, e a nessun'altra donna [4]. Sennonchè, mi pare impossibile che non si comprendesse da

---

[1] Cfr. O. Schultz, *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig, Fock, 1889, p. 3.

[2] Questa ricostruzione non è riuscita, naturalmente, al Pratsch, 19 sgg.; il quale, fra le altre cose, crede scritta per Alazais una canzone, *Us volers*, che certamente celebra la contessa di Montpellier; che la canz. *Chantan volgra* sia delle prime perchè mostra timidezza, la quale cosa non è punto vera; nè sappiamo di sicuro se la canz. *Per dieu amors* sia stata scritta dopo la morte di Barral. D'altronde siamo noi certi che ogni canzone risponda ad una reale commozione dell'animo del trovatore, e che non ve ne sia alcuna nella quale il complimento, obbligatorio o no, sia più che l'affetto?

[3] « Ahimè, io non oso mandare un mio messaggio, e non ho tanto ardimento che vada a vederla, e non me lo permetto, perchè voglio far pensare alle brutte spie, che ho la mia speranza altrove ».

[4] Pratsch, o. c., 42 sgg. Egli ha cercato di scoprire quale personaggio si nasconda sotto questo nome, e ha trovato Riccardo Cuordileone. Ma anche questa identificazione è falsa: prova sia che la canz. *Chantars mi torna*, e l'altra *Ai qan gens*, le quali parlano una della prigionia, l'altra della crociata di Riccardo, sono dirette anche ad *Aziman*. Allo stesso modo sono infondate le spiegazioni degli altri due pseudonimi, *En Tostemps* e *Plus Lejal*, dei quali il primo ricorre per lo più unito con *Aziman*, il secondo una volta sola. A Barral non è da pensare, perchè si trovano in poesie successive alla sua morte. Non parmi un nome finto *Na Ponsa* nella canz. *Ja non cuig.*; non potrebb'essere invece quello di un'amante di Folchetto? — Il finto nome di Aziman è dato anche da Bertran de Born ad un personaggio sconosciuto, ma

tutti chi fosse la signora celebrata da un poeta che dimorava in corte, e la espressa menzione di lei sarebbe stata una vera volgarità. La biografia aggiunge: « mas anc per precs ni per chansos no i poc trobar merce qu' ella li fezes nuill ben en dreit d'amor, per que totz temps se plaing d' amor en sas chansos ». Gli amanti veramente piangono molte volte, e col debito rispetto della fama di Madonna Alazais, ella incoraggiava anche il poeta quando « si sofria sos precs e sas chansos, per la gran lauzor qu' el fazia d' ella », come narra la redazione più lunga della biografia, nei codd. N², E, R. Certo è che Folchetto fu scacciato da Adelaide nè più nè meno che per gelosia! Messer Barral, racconta la biografia, aveva due sorelle di gran pregio e di gran valore, Laura di Sain Jolran e Mabilia di Pontevez, le quali stavano con lui. Messer Folchetto aveva tanta amicizia con tutt' e due che pareva che facesse l' amore con qualcuna di loro. E Madonna Adelaide si credette che egli amasse Laura e le volesse bene, e così le fu detto da molti cavalieri e molti altri uomini, sicchè ella gli diè commiato dicendogli che non voleva più le sue lodi e le sue parole, e che si struggesse pure per Madonna Laura, e da lei non sperasse mai bene e onore [1]). Amò realmente quest' ultima il nostro Folchetto? Dalle sue poesie non risulta nulla, ma la cosa è ben credibile, se Adelaide ne fu assicurata da tante testimonianze, e gli dette un così risoluto commiato. Ma un antico commentatore di Dante mostra di saperne di più. Scrive *l' Ottimo* che Folchetto « amò per amore Adalagia moglie di Barale suo signore, e per ricoprirsi, faceva segno di amare Laura di Santa Giulia, e Bellina di Pontevese, sirocchie di Barale, ma più si copriva verso Laura, di che Barale li diede congio » [2]). Il « ricoprirsi » è una cosa nuova. Ma già a così breve distanza da Dante vediamo come la tradizione della storia letteraria di Provenza si vada oscurando e ingarbugliando; peggio accade con i chiosatori posteriori. E bene osservò il Mahn che essi subito dopo Dante si trovano in una perfetta ignoranza del provenzale, e che le citazioni che egli fece in questa lingua sono perciò così trasformate che ci vuole un Edipo per indovinare che razza di parole vi si celino [3]). Già nel passo citato vediamo come son trasformati i nomi. Ma ad onor del vero, l' Ottimo intravvide che una ragione doveva esservi per le tre similitudini. « E pare ch' egli voglia intendere che Folco indifferentemente amò maritate e vergini e vedove e gentili e popolesche, vedove per Dido, vergini per Philli, gentili per le predette, popolesche per Jole »: dove non vi è altro che una ingenua congettura, non la rivelazione di una notizia che il commentatore avesse della vita di Folchetto. Comunque noi siamo lontani dai costumi di quei tempi, è certo stranissimo che per celare un amore se ne fingano altri due e verso cognate della donna amata! Pure il Millot in tempi vicini ai nostri assicura anch'egli che Folchetto volle ricorrere a quell' espediente per indurre Adelaide a ricambiargli l' amor suo: « Foulquet, voulant séduire la vicom-

---

che è certamente un uomo, nella famosa canzone della *domna soiseubuda;* ed è notevole che in questa stessa si trovi lo pseudonimo di *Melhz-de-Be* per una dama, Guicharde de Comborn, cfr. A. Thomas, *Poésies complètes de Bertr. de Born*, Toulouse, 1888, p. 112, lo stesso col quale Folchetto designa la donna che egli celebra nella bella canz. *Ab pauc ieu*, Mahn, *Werke*, I, 329.

[1]) Mi son tenuto in tutto alla redazione N², pubbl. da Costans in *Revue de langues romanes*, XX, 109 sgg.: la quale è la più ragionevole, oltre che la più ricca, ed era degna di esser preferita da Chabaneau nella pubblicazione citata.

[2]) *L' Ottimo Commento della D. C.*, Pisa, Capurro, 1829, III, 231.

[3]) *Jahrbuch der deutschen Dantegesellschaft*, I, 174.

tesse, imagina de faire sa cour avec tout l'empressement de la galanterie a deux soeurs qu' avoit le vicomte » [1]. E avrebbe così modellata un' avventura di Folchetto sopra una che si racconta di Pons de Capdueil, che per mettere alla prova Adalasia di Anduse, finse di amare una gentildonna di Marsiglia, che probabilmente è proprio la nostra Alazais [2].

Ma intanto si è venuta stabilendo questa tradizione, che Folchetto amasse Laura per *schermo* [3]; e solo il Diez riassoggettandola ad esame, ha mostrato di non accoglierla senza il beneficio dell' inventario. Una cosa soltanto ci risulta dalla biografia antica, ed è che Folchetto mentre offriva il suo omaggio a Madonna Adelaide, corteggiò e amò Madonna Laura. Ma egli dopo esser caduto in disgrazia per questi intrighi femminili alla corte del visconte, riparò tristo e dolente a quella del conte di Montpellier, e quivi, non tardò a intrecciare una relazione amorosa con la moglie di lui, la nobilissima principessa Eudossia figlia dell' imperatore Manuele Comneno, che venuta in Occidente per andar sposa di Alfonso II, rimase invece, come diremmo, in asso, e fu sposata nel 1181 ad un signore di alte qualità di mente e di cuore, ma accorto ed energico, Guglielmo VIII. Codesto nuovo amore di Folchetto ci è attestato dalla biografia e dalle sue rime.

Narra la prima che per l' « emperariz » Folchetto scrisse una canz. *Uns volers outracuidatz*; e in questa infatti ella è celebrata direttamente, e appare tutto il sentimento del poeta per l'alta condizione di lei [4]. Anche la canz. *Tan mou de corteza razo* [5] che scritta per invito di Eudossia, pareva che contenesse ancora le lodi di Alazais, risulta che fu appunto la prima inspiratagli dall' amore di quella, la quale « el preget qu'el nos degues marir ne disesperar, e q'el per la sua amor deges chantar e far chanson ». La « emperariz » non aveva punto a sdegno gli omaggi, e neppur gli amori, e anzi passò il segno, che in quella società non doveva essere troppo angusto certamente; perchè Guglielmo la ripudiò: non per cause politiche, come s' era creduto sino a pochi anni [6], ma per ragioni di quel genere. « E si fo aisi desanventuraz », narra il biografo di Folchetto, « q' en

---

[1]) *Histoire littéraire des troubadours*, Paris, 1774, I, 183. De Vic-Vaissette, III, 142, senza andar dietro a fantasticherie, si limitarono a dire che Folchetto mostrò soverchia amicizia per quelle due signore.

[2]) Diez, *Leb. u. Werk.* ², 207 sg.

[3]) A. D'Ancona, in *Vita Nuova di D. A.* ², Pisa, 1884, p. 44 pone codesto *schermo* come un « canone principalissimo nelle leggi dell' amore e della poesia cavalleresca », ma veramente tutto questo non appare, e non vi si trova in appoggio altro che questo erroneo esempio di Folchetto sulla testimonianza dell' *Ottimo*. Diverso è celare un amore dal mostrare di amare un' altra donna: quella è garbata discrezione, questo può essere talvolta pericoloso, e non è corretto. Lo Scherillo, *Alcuni capit. della biografia di D.*, p. 269 sgg., pur accogliendo il riaccostamento del D' Ancona fra lo « schermo » della *V. N.*, § V, e quello attribuito a Folchetto, cita un' altra, e più fondata testimonianza, in Arnaut Daniel. Sicchè ad ogni modo, più a quest' ultimo si riaccosterebbe l'Alighieri; il quale, veramente, quasi senza volerlo si sarebbe accomodato a cotesto schermo, perchè quella « gentile donna » lo « mirava spesso, maravigliandosi del » suo « sguardare che parea che sopra lei terminasse; onde molti s' accorsero del suo mirare »; per cui tutta la gente credette che Dante la amasse, e Dante fu lieto dell'errore e li lasciò credere.

[4]) *Grundr.* 155, 27; *Archiv*, 51, 272; De Lollis, *Il Canz.*, 67, *Studj*, 196.

[5]) *Grundr.* 155, 23; MG. 1329 (B), *Arch.* 49, 72 (P), 51, 271 (A), Stengel, 18 (F), De Lollis, *Il Canz.*, 87, *Studj*, 195.

[6]) Cfr. Costans, *Revue d. l. rom.* XX, 113 n.

aqela sason qe s' en fo enamoratz, la domna si fo encusada q'ella agues mal fait de Guillem de Monpellier so marit; e fo crezut per el, si qu' el la mandet via e la parti de si, et ella s' en anet. Don Folquet remas treis e dolens, si con el dis que:

> Mais no seria jausenz
> Pois que n' era mens
> L' emperairitz, cui jovens
> A pojada els aussors gratz;
> E sil cors non fos forsatz,
> Ben feira parer
> Com fols si sap decazer [1]).

Che appunto sia stato Folchetto la causa dello scandalo, non possiamo saperlo. Ma egli certamente non rimase nella corte dopo la partenza di lei, nè poi dovette star guari a riprendere la via di Marsiglia, e ritornò dal visconte. Qui non pare che vivesse in disgrazia della sua buona Adelaide, se alcune poesie amorose furono scritte certo dopo il 1187, nel quale anno era stata ripudiata Eudossia. Alla corte di Barral le cose non andarono neanche bene; Adelaide fu ripudiata nello stesso anno forse che morì il visconte [2]). La biografia dice che già prima del marito era morta lei, ma uno storico assicura che visse ancora qualche lustro. Certamente, checchè ne dica il Nostradamo, non ci resta alcuna poesia di Folchetto nella quale si pianga la morte di quella che fu il suo principale amore, nè nello splendido serventese, una delle più belle cose della poesia medioevale, che il trovatore compose per la morte di Barral, vi è alcun accenno a quella precedente perdita.

Che l' amore di Folchetto fosse proprio quel « folle amore » che piove dall' astro di Venere, si può dedurre da una stanza di quella canzone con la quale egli vuol dare un addio al mondo, (*Sitot me sui*), dove dice che se dell' amore potè aver poco, ne ebbe più che non volesse, e che da vicino gli sembrò molto meno bello di quando lo vedeva lontano, appunto come certe pitture che sono belle solo in lontananza. Se non fosse il tardivo pensiero ascetico, si potrebbe pensare qui al LEOPARDI che scriveva « Coteste dee sono così benigne che quando alcuno vi si accosta, in un tratto ripiegano la loro divinità, si spiccano i raggi d' attorno e se li pongono in tasca [3]) ». Dice anche dipiù, essergli accaduto come al re Mida, il quale pregò che si cambiasse in oro tutto ciò che toccherebbe, e poi ebbe disgusto dell' oro. Esiste inoltre una tenzone, l' unica rimastaci, di Folchetto, e pubblicata da pochi anni [4]), nella quale egli pone ad un suo amico e protetto-

---

[1]) Chabaneau; *in Hist. de Lang.*, X, 290. È una stanza di una canzone non pervenutaci di Folchetto, e io la do come l' ha felicemente ristabilita lo Chab. sul testo scorretto del ms. N^2, cfr. anche *Revue d. l. rom.*, l. c.

[2]) Quello che si sa soltanto è l' anno della morte di Barral, 1192; quando abbia ripudiata Adelaide, quando sposata la quindicenne Maria di Montpellier, è ignoto, ma è certo che questi avvenimenti non furono molto lontani da quell' anno, cfr. De Vic-Vaissette, III, 106.

[3]) *Dialogo di Torq. Tasso e del suo genio familiare.*

[4]) Da L. SELBACH, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg, Elwert, 1886, p. 122, su copia fornitagli dallo Stengel, tra alcune tenzoni che egli dice essergli riuscite in parte incomprensibili. Il fatto è che il suo testo ha qualche scorrezione, come se ne tro-

re la questione se val meglio amare una donna che non si pieghi verso di lui, e non soffra altro amante, e che non gli mostri perciò di amarlo e di compiacersene, ovvero una donna che lo ricambi di pari amore e gli faccia quanti piaceri deve un'amica, ma abbia ancora uno o due amanti. L'interrogato non esita a preferir la prima, ma Folchetto, dichiara subito che preferisce l'altra, « sebbene poi, quando voi non siete da lei, si vada provvedendo ». E quanto a sè, dichiara che gode i favori della sua donna, e non ha rivali, [1]). Come si vede, è un *joc partit*, o *partimen*, non una *tenso*; nel quale colui che proponeva il giuoco, si riserbava di difendere quella parte che l'avversario riprovava: sicchè se l'amico non avesse scelta la donna casta e riservata, Folchetto l'avrebbe fatto lui. Ma si badi: la persona cui egli si rivolge non era punto nuova; era un signore, suo protettore, al quale volle fare uno scherzo: Tostemps aveva avuto da poco un dispiacere amoroso, per cui s'era disgustato con la sua donna, sicchè era certo che nella tenzone avrebbe preferita l'amante più nobile, e lasciata l'altra a lui, che non sarebbe stato così schizzinoso. In realtà, i suoi amori son troppo frequenti, per poter essere di altra natura: egli passò ben presto come uno degli amanti più fervidi e più esperti dell'arte.

Quando Beatrice di Monferrato, in una scena perfettamente cavalleresca, e che si ritrova non di rado nei romanzi bretoni, incoraggia Rambaldo di Vaqueiras, indovinando la verità, a rivelarle il nome della donna amata, ricorda gli esempi più famosi di gentildonne amate da valenti poeti, fra questi Adelaide e Folchetto: « Que Madon 'Azalais Comtessa de Saluza sofri Peire Vidal, per entendedor; e la Comtessa de Burlatz, Arnaut de Maruelh; e Madona Maria, Gausselm Faidit; e la dona de Marselha, Folquet ». Così la biografia [2]), e sia vero o no il racconto, che pur sembra probabilissimo, perchè gli esempi ricordati erano di freschissima data, certo è che Folchetto appare qui come in una specie di canone degli amanti famosi. Raimon Vidal de Bezaudun in quel singolarissimo componimento che è la novella *So fo 'l temps c' om era iays*, fra i passi di celebri trovatori da lui citati a formare come un florilegio dei sentimenti dei poeti amorosi, ricorda, vv. 246 sgg., alcuni versi di « en Folquet l'amoros » [3]), un'espressione che ha tutta l'aria degli epiteti emerici. Ma una parte anche maggiore ha l'amoroso trovatore nostro nel *Breviari d' amor* di MATFRE ERMENGAU, il quale ne cita l'autorità chiamandolo « mot savis e mot bos », ovvero « fis amaire » [4]), e lodandolo altrimenti.

Gli ardori amorosi di Folchetto durarono, dice il poeta « in sin che si convenne al

---

vano non di rado nei vari testi inediti da lui pubblicati in questa dissertazione, cfr. C. APPEL, in *Literaturblatt f. german. u. roman. Phil.*, VIII, 79. Per la sua importanza ho creduto non inutile ripubblicare questa medesima tenzone in appendice, di su una copia procuratami cortesemente dall'amico professor A. MOREL-FATIO, che qui ringrazio di gran cuore, e con lui il chiarissimo P. MEYER che ha voluto diligentemente rivedere le bozze della stampa.

[1]) Una simile quistione d'amore sembra essere stata portata una volta innanzi alla contessa di Tolosa, per quel che racconta Francesco da Barberino di aver letto in alcune belle poesie di Biancamano, Blanchemain, una poetessa ignota d'altra parte, moglie di Ugolino di Forcalquier; cfr. THOMAS, *Franç. d. Barberino*, 152 e sg. Sembra certamente un racconto ispirato dalla *tenso* del nostro Folchetto.

[2]) Chabaneau, *Biograph.*, in *Hist. d. Lang.* X, 294.

[3]) Cfr. l'ediz. procurata di questa novella da MAX CORNICELIUS, Berlin. Dissert. 1888, p. 19; e questi versi puoi vedere anche in Bartsch, *Chr.* [4], p. 224.

[4]) Mahn, *Ged.*, p. 185, 195.

pelo ». Quando non era più conveniente attendere alle cose mondane, egli si fece frate dell' ordine di S. Roberto, quell' ordine cisterciense nel quale S. Bernardo contemplante si era coperto di luce gloriosa; e avendo moglie e due figliuoli, li persuase ad entrare anche nel chiostro; anzi Jean de Garlande potè cantare fra i trionfi della chiesa, come abbiamo sentito, che anche questi due figliuoli divenissero abbati.

La biografia provenzale assegna una ragione plausibile a questa risoluzione « E avenc si qe la domna murie, et en Barals lo maritz d' ella el seingnor de lui, que tant li fasia d' onor, el bon reis Richartz, el bons coms Raimons de Tolosa, el reis Amfos d' Arago, don el per tristeza de la soa domna e dels princes que vos ai diz, abandonet lo mon ». L' ordine non è propriamente questo; lasciando stare che forse Madonna Alazais sopravvisse a Barral, subito dopo di lui nel 1194 morì Raimondo V; nè il cuore del poeta ebbe più tregua, chè l' anno seguente morì Alfonso II e finalmente nel 1199 Riccardo Cuordileone. Così intorno a lui si formò il vuoto, ed egli vide che aveva finito la sua parte nel mondo. Ma la sua non fu una decisione improvvisa nè strana, perchè egli in qualche poesia mostra già di essere stanco delle galanterie di corte, e perchè molti trovatori avevano fatto così, Bernart de Ventadorn, Peire Rogier, Peire d' Alverha, persino il bellicoso Bertran de Born, e l' amorosissimo Arnaldo Daniello: nè veramente il passo era molto lungo, se già frati e canonici regolari girano le corti come trovatori, come il Monaco di Montaudon e Peire Cardenal. Certamente, questi non cantano d' amore, e così pure Folchetto divenuto monaco poetò ancora, ma per esprimere il verace sentimento religioso che ora l' occupava; non più nella forma della canzone, ma in un metro popolare di settenari accoppiati, come nella poesia insegnativa, in un sentitissimo atto di contrizione: *Senher Dieus que fezist Adam*; e, se è proprio suo, in quell' originalissimo componimento che ha l' intonazione dell' *alba: Vers Dieus, el vostre nom e de sancta Maria*, e ne fa ricordare l' immagine del suono della campana mattutina paragonata da Dante ad una mattinata che la Chiesa canti a Gesù, Parad. X, 141,

a mattinar lo sposo perchè l' ami.

A Dante parve molto ben fatto che Folco abbandonasse allora il mondo, quando l' ardore amoroso non si convenne più al pelo; il senno e la canizie dovevano, di regola, operar sempre una salutare conversione. Rileggiamo un luogo del *Convivio*, IV, 28: « Il testo intende mostrare quello che fa la nobile anima nell' ultima età, cioè nel *senio.* E dice ch' ella fa due cose: l' una, ch' ella *ritorna a Dio*, siccome a quello porto ond' ella si partio, quando venne a entrare nel mare di questa vita; l' altra si è, ch' ella *benedice il cammino che ha fatto*, perocchè è stato diritto e buono, e senza amaritudine di tempesta. . . . . E così come il buon marinaro com' esso appropinqua al porto, cala le sue vele e soavemente con debole conducimento entra in quello; così noi dovemo calare le vele delle nostre mondane operazioni, e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sicchè a quello porto si vegna con tutta soavità e tutta pace. Rendesi dunque a Dio la nobile anima in questa età, e attende la fine di questa vita con molto desiderio, e uscire le pare dall' albergo e ritornare nella propria magione; uscire le pare di cammino e tornare in città: uscire le pare di mare e tornare a porto. Oh miseri e vili che colle vele alte correte a questo porto: e là dove dovreste riposare, per lo impeto del vento rompete, e perdete voi medesimi là ove tanto camminato avete! Certo il cavaliere Lancellotto non volle entrare colle vele alte nè il nobilissimo nostro latino Guido Montefeltrano. Bene questi nobili calaron le vele delle mondane operazioni, chè nella loro lunga età

a religione si rendèro, ogni mondano diletto e opera diponendo ». Dante continua col dire che anche coloro i quali vivono in matrimonio, possono nel *senio* rendersi a Dio, ed esemplifica la sua teoria con Marzia e Catone: miscuglio di antico e moderno, pagano e cristiano, cavalleresco e aristotelico, che a noi moderni sembra strano, ma che non stuona in quella perfetta fusione di così vari elementi onde si compone la enciclopedia filosofica di Dante. E tali erano i tempi. Narra la *Tavola Rotonda* che Lancillotto, fatta seppellire Ginevra, « tutto solo, disarmato si mette per lo diserto d' Adermante, e arrivò a una badia dove trovò Bordo e Astore di Mare e Briobis, e quivi facevano penitenza de' sui peccati; e vivette un anno e tre mesi; e fu sacerdote e cantò messe: appresso morì e passò di questa vita [1]) ». E di Guido di Montefeltro cantò Dante abbreviando le parole del *Convivio*, Inf. XXVII, 79 sgg.:

Quando mi vidi giunto in quella parte
di mia etate, ove ciascun dovrebbe
calar le vele e raccoglier le sarte,
Ciò che pria mi piaceva, allor m' increbbe,
e pentuto e confesso mi rendei.

Egli pure starebbe a goder le glorie del Paradiso,

se non fosse il gran prete a cui mal prenda;

ma ben ci sta Cunizza che anche lei, già stata dedita ai piaceri mondani, menò in vecchiaia vita piissima, sollevando il ceto dei servi e dispensando elemosine, per chiudere gli occhi placidamente nelle case dei Cavalcanti in Firenze. E ben ci sta anche Folchetto di Marsiglia. In quale anno calò egli le vele e raccolse le sarte? [2]). Nella canz. di congedo *Sitot me sui*, il trovatore dice ad Amore che egli da più di dieci anni è vissuto nell' inganno e vuol seguire d' ora in poi altra via: lo dichiara innanzi a tre dei suoi protettori ed amici, Aziman, Tostemps e Plus-lejal: dice anzi a quest' ultimo che se gli fosse vicino come è col cuore, sarebbe pronto a ricevere consigli e a darne. Viene il sospetto che si rivolga a re Riccardo [3]) salpato da Marsiglia per Terrasanta nel giugno 1190 e rimasto lontano sino al febbraio del 1194. Par certo ad ogni modo che la canzone sia posteriore alla morte di Barral, e anteriore a quel componimento scritto nel 1195 per la guerra di Spagna, del quale parleremo fra poco. Nel quale ricorre anche il commiato ad Aziman, sicchè, sebbene non vi si parli d' amore, è fuor di dubbio che Folchetto facesse ancora

---

[1]) *La Tavola Rotonda o l' Istoria di Tristano*, p. cura e con illustr. di F. L. Polidori, Bologna, 1864, I, 544.

[2]) Philippson, *D. Mönch v. Mont.*, 71 suppone che lo spergiuro cui alludeva il Monaco (v. p. 5), fosse appunto l'essersi Folchetto reso monaco e l'aver quindi rinnegato il suo passato; e poneva la monacazione di Folchetto dopo la morte di Riccardo, il 1199. Ma già il Suchier, *Jahr.* XIV, 122, ha dimostrata falsa l' ipotesi, e che il Monaco alludesse invece alla canz. *Tan mou*, quindi all' anno 1187, al più tardi; egli crede che il serventese satirico sia scritto prima del 1194, e mi pare indubitabile, sebbene il Klein abbia qualche cosa da obbiettare.

[3]) Anche il nome di « Plus-lejal » potrebbe alludere alla lealtà con la quale Riccardo aveva mantenuto la promessa di andare in Terra Santa, quanto sembrava che egli avesse abbandonata l' idea.

la vita del poeta di corte. Questo è l'estremo limite al quale si arriva con le date delle poesie di Folchetto, e forse questo anno medesimo egli si rendè a Dio. Alla morte di Alfonso II l'anno seguente, e a quella di Riccardo, quattro anni dopo, non scrisse nessun compianto: ma certamente egli pregava per la loro anima nel segreto del chiostro di Toronet. Per poter divenire prima abate, forse nel 1201, poi vescovo di Tolosa nel 1205 [1]) non occorrevano meno di tanti anni, anche ad un uomo già così famoso come era Folchetto [2]).

V.

Dopo aver parlato di sè, e fuggevolmente accennato che tutte le colpe della vita gaia furono scancellate, e mostrato in che consista la propria beatitudine [3]), Folchetto prepara il passaggio alla seconda parte del suo discorso con la presentazione di Raab. Ma questo è

---

[1]) Cfr. P. Meyer, *Chanson*, II, 179 n., e le fonti alle quali rimanda. — Il Cornoldi e poi il Poletto, *Dizionario dantesco*, fanno il nostro Folchetto vescovo di Marsiglia e arcivescovo di Tolosa, quasichè ai suoi tempi Tolosa fosse diocesi arcivescovile! Questo errore proviene da Nostradamo, ed è stato corretto da tutti gli storici posteriori. Nel commento il Poletto si è corretto, ma ha messo un errore nuovo, che cioè Folchetto avesse cominciato la sua carriera alla corte di Alfonso I conte di Provenza. Ma chi sa che il secondogenito di Alfonso II d'Aragona non fu conte di Provenza se non alla morte del padre nel 1196, cioè quando Folchetto appunto aveva chiusa la sua vita di poeta cortigiano, si meraviglierà anche di questa affermazione, se pur egli prova ancora tali meraviglie.

[2]) A. Restori, in *Letterat. provenz.*, Milano, Hoepli, 1891, p. 75 scrive: « Il passaggio dalla lieta poesia al feroce fanatismo ci è rappresentato da Folchetto di Marsiglia ». Ma qui c'è un po' di confusione. Folchetto non rappresenta nulla più di molti suoi contemporanei che hanno fatto lo stesso. Nè è un movimento che sorge negli spiriti della Provenza e si manifesta con la tendenza a spegnere la gioia dei canti e delle feste per reazione di timorata coscienza, come fu quello che sorse attorno al Savonarola contro la mondanità pagana. Continuarono le corti e i poeti, vi furono accanto a trovatori che approvarono, altri che esecrarono la crociata: ma la civiltà provenzale doveva man mano perire per necessità storica. È una nostra illusione che certi avvenimenti segnino limiti recisi fra un'epoca ed un'altra.

[3]) Nelle due terzine successive alle due ove il Beato aveva confessato gli ardori suoi amorosi, cerca di rappresentarci la condizione sua nei cieli:

> Non però qui si pente, ma si ride,
> non della colpa, che a mente non torna,
> ma del valore che ordinò e provvide.
> Qui si rimira nell'arte che adorna
> cotanto effetto, e discernesi il bene
> perchè 'l mondo di sù quel di giù torna;

e se in quelle era una triplice causa di amore peccaminoso, qui è altrettanta di beatitudine. Fra mezzo alle varie interpretazioni e alla inconciliabile varietà di lezione di questi versi, una cosa appare chiaramente, che cioè nel loro significato generale si contrappongono ai precedenti. Ma rispetto ai particolari, è anche certo che i Beati ridono « del valore che ordinò e provvide », rimirano « nell'arte che adorna », e discernono « il bene ». Or che sarà mai codesto se non una

uno dei soliti mezzi dell' Alighieri per porre due episodi i quali abbiano tra loro un punto di contatto, e fonderli insieme armonicamente in un unico concetto ed intento. Perchè mai il trovatore fa lui questa presentazione, e come sta qui in modo così nuovo questa familiarità fra lui e Raab, fra un poeta dei tempi moderni ed un personaggio delle sacre scritture? Si può rispondere in modo generico che nel cielo non vi sono ostacoli di tempi e di spazi, e che a voler guardar le cose con molta sottigliezza, noi finiremmo con lo sciupare una creazione poetica, la quale può benissimo aver ragioni affatto misteriose. Ma oltre che il moto della fantasia del poeta ha pure il procedimento normale delle associazioni delle idee, e che se noi potremo riuscire una volta a sorprenderlo e spiegarcelo, avremo guadagnato qualche cosa; Dante è un poeta così rigoroso nella sua profondità, le sue meditazioni ed escogitazioni sono così ordinate, che è impossibile si abbandoni al puro caso, per dir così, e cessi un tratto di seguire quell' armonica e varia dimostrazione che il concetto suo deve avere nel tutto e nelle parti dell'opera sua. La prima affinità tra Raab e Folchetto è stata ravvisata già da più d' uno nel fatto della conversione di entrambi dopo una vita dedita ai piaceri. Ma importa osservare le parole del poeta:

> Ben si convenne lei lasciar per palma
> in alcun cielo dell' alta vittoria
> che si acquistò con l' una e l' altra palma:
> Perch' ella favorò la prima gloria
> di Josuè in sulla Terra Santa;

nelle quali è chiarissimo il significato che avendo ella favorita la espugnazione di Gerico, prima gloria di Giosuè in Palestina, fu conveniente lasciarla in qualche cielo per segno dell' alta vittoria, quale fu la conquista della terra promessa, che si ottenne con la devozione e la preghiera. Senza entrare nelle controversie che si fanno tuttora su questo passo, io non so persuadermi come si possa immaginare che l' « alta vittoria » implichi un'al-

---

sola cosa, una sola e triplice beatitudine, derivata dalla contemplazione di Dio uno e trino? Il « valore che ordinò e provvide », è quella stessa Potenza, della quale subito al principio del canto seguente si dice:

> lo primo ed ineffabile Valore,
> Quanto per mente e per occhio si gira
> con tanto ordine fe', ch' esser non puote
> senza gustar di lui chi ciò rimira;

l' « arte che adorna cotanto effetto » è la « Somma Sapienza » della creazione, il « suo figlio » nella cui opera si « gusta » di Lui; e « il bene » è « l' Amore che l' uno e l'altro eternalmente spira ». E se, come ne fa credere l' autorità dei codici, è esatta la lezione da noi preferita nel sesto verso, veramente il « torna » ha significato di *volgere* e *muovere*, perchè è proprio l' amore « che tutto muove », e che desiderato sempiterna la ruota dei cieli (Par. I, 76 sg.). Così un pensiero che sarà sviluppato largamente al principio del c. X, è già annunziato qui, ed era appena accennato in forma di un vago sentimento nelle parole di Cunizza che si indulgeva la cagion di sua sorte e non ne soffriva. Questa opposizione della vita nuova all' antica è un riflesso di quella conversione « dall' amore torto » al « diritto », avvenuta in Folchetto e in Cunizza, e in Dante stesso, come confessa a S. Giovanni in Par. XXVI, 62 sg.

lusione al martirio di Cristo: ben altri segni vi sono in Paradiso di questo trionfo, chè anzi tutto il Paradiso dei beati è una palma di esso, nè senza di esso potrebbe esistere. Dice l' *Ecclesiastico*, XLVI, 3, enumerando le glorie del popolo d' Israele, che Giosuè fu grandissimo nel debellare i nemici insorgenti, per ottenere l' eredità d' Israele, quindi prosegue: « Quam gloriam adeptus est in tollendo manus suas, et iactando contra civitates romphaeas? Quis autem illum sic restitit? »; e non allude certamente ad una determinata impresa di Giosuè, nè ad una sola « civitas », come anche recentemente un dotto ha creduto che accennasse alla battaglia di Hai, dove il sacro guerriero tenne lo scudo alzato sino a che non furono scannati tutti i nemici; ma a tutte le meravigliose vittorie riportate, prima che con le armi, con la costante ubbidienza ai cenni del Signore, e con la preghiera [1]). E ciò non occorre provare con la citazione di uno o due passi del libro di Giosuè, chè tutto dal principio all' ultimo non dice altro che questo. Il lettore non avrà tardato frattanto a ricordare il significato speciale che Dante e i suoi contemporanei davano a Gerusalemme e alla Terra promessa, cioè quello di città di Dio, vita beata; e in Par. XXV, 55:

> Però gli è conceduto che d' Egitto
> venga in Jerusalemme per vedere,
> anzi che il militar gli sia prescritto:

sicchè l' impresa di Giosuè ben si può paragonare all' acquisto della beatitudine per mezzo della preghiera, nonchè combattendo contro i nemici di Dio. Ma limitandoci alla lettera del poema, e giudicando, per dir così, a caso vergine, noi vi troviamo semplicemente ciò che si è detto di sopra, che avendo Raab favorito la vittoria di Gerico, sta in Cielo a rappresentare l' impresa della conquista di Terrasanta. Nè varrebbe il richiamare che nell' astro di Marte appare Giosuè, il vero autore di questa impresa, perchè egli appare come guerriero, e Raab come colei che si ravvide e pregò. È risaputo che non è un pensiero di Dante che Raab si salvasse, ma un fatto, per mo' di dire, riconosciuto dagli scrittori sacri, e prima da S. Paolo, *ad Hebraeos*, XI, 13. « Fide Raab meretrix non periit cum incredulis, accipiens exploratores cum pace ». Gl' interpetri della Bibbia videro in lei il tipo della chiesa, perciò che la funicella scarlatta, « funiculus coccineus », da lei messa alla finestra per segno ai soldati di Giosuè, fu spiegata come simbolo del sangue di Cristo per la remissione dei peccati, e Isidoro di Siviglia: « Ex impiorum perditione unica domus Raab, tanquam unica Ecclesia liberatur, munda a turpitudine fornicationis in sanguine remissionis .... Quae ut salvari possit, per fenestram domus suae, tanquam per os corporis sui, coccum mittit, quod est sanguinis Christi signum pro remissione pecca-

---

[1]) Vedi nel commento lipsiese dello Scartazzini la storia della quistione. Il Poletto si accosta anche all' interpretazione comune del martirio di Cristo; il Torraca in *Bullett. d. Soc. dantesca*, N. S. II, 199, propone che una palma simboleggi il martirio sofferto sulla croce, l' altra la gloria della risurrezione. Non è un merito dello Scartazzini l' aver citato l' *Ecclesiastico*, che primo, a quanto io sappia, lo citò l' Andreoli, poi il Bianchi; ma tutti e tre mutilarono il passo, e intesero un' allusione precisa alla vittoria di Gerico: ciò che è falso. Anche Edw. Moore, *Studies in Dante*, *first series*, *Scripture and classical authors*, Oxford, 1896, p. 62 sg., sta pel riferimento a Cristo; ma non dimostra perchè l'aver detto il poeta che Raab fu assunta nel cielo di Venere prima di ogni altra anima del trionfo di Cristo, ci costringa a non scindere da questa dichiarazione l' allusione successiva.

torum confiteri ad salutem » [1]. Orbene fra l' « alta vittoria » acquistata « con l' una e l'altra palma », della quale Raab favorì l'inizio a Gerico, e l'impresa del vescovo Folchetto contro i Catari e i Valdesi di Provenza, cominciata nel 1209, celebrata dai contemporanei per i frequenti miracoli, vi è qualche somiglianza non piccola. Anche qui si vide la Divinità combattere col braccio degli uomini, anche qui al fragore delle armi si univano le preghiere dei sacerdoti. Nell' espugnazione della fortezza di Lavaur invano per più di un mese assediata, il 3 maggio, vigilia della Croce del 1311, quando gli assalitori facevano il maggior sforzo, una schiera di sacerdoti, guidati da vescovi con a capo il nostro di Tolosa, e dal vicelegato pontificio, al momento dell' assalto, situati sulla controscarpa del fossato, si misero a cantare tutti insieme « *Veni creator spiritus* »; e Lavaur cadde, come Gerico allo squillo delle trombe dei sacerdoti. Scrive il Monaco di Vaux Cernay col solito stile d' inspirato: « Dum autem nostri in expugnatione ita instantissime laborarent, Episcopi qui aderant et quidam venerabilis Abbas curiae Dei Cisterciensis ordinis, qui de mandato legatorum, ipsorum vices in exercitu tunc agebat, universusque clerus congregati in unum cum devotione maxima *Veni Creator Spiritus* decantabant, quod videntes et audientes adversarii, ita Deo disponente, stupefacti sunt, et vires resistendi pene penitus amiserunt, quia sicut postea confessi sunt, plus timebant eos cantantes quam pugnantes, psallentes quam insilientes, orantes quam infestantes » [2]. E fu questa la prima impresa dove Folchetto, espulso da Tolosa quello stesso anno, intervenne, per seguir sempre le sorti dell' esercito dei Crociati. Lasciamo stare che le stragi compiute a Lavaur da questi, non furono minori nè meno orribili di quelle compiute a Gerico dagl' Israeliti. È doloroso che Dante approvi quelle carneficine e quel saccheggio, ma tali erano le idee del tempo, e colui che condannò al fuoco eterno in tombe arroventate gli eretici, compresi Farinata degli Uberti e Federico II, e forse Guido Cavalcanti, non poteva certo risparmiare gli Albigesi. Anche la battaglia di Muret, il 12 settembre 1213, nella quale miseramente perì Pietro II d' Aragona, è celebrata per l' insperata vittoria dei Crociati e la parte che vi ebbe Folchetto. Fu lui che con efficacissimi mezzi infuse entusiasmo nell' animo dei combattenti, dopo averli solennemente benedetti, lui che condusse il clero in chiesa e vi rimase a pregare durante tutto il combattimento [3]. Per questo dice PIETRO DI VAUX CERNAY: « tantum miraculum, Dei virtute, non humanis viribus factum esse » [4]; per questo GUGLIELMO DI PUYLAURENS: « in illa die tanquam dei pugiles eiusdem crucis adversarios superarunt » [5];

---

[1]) P. TONYBEE, *Rahab's place in Dante's Paradise*, nel giornale *The Academy*, n.° 1168; e già alcune buone osservazioni in V. CAPETTI, *Cultura*, N. S. III (1893), p. 342 sgg.

[2]) PETRUS VALLIS SERNENSIS, *Historia Albingensium*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. Scriptores* V, 599; e ap. BOUQUET, XIX, 46; vedi anche quel che ne scrive il calvinista JEAN CHASSONION DE MONISTROK, *Histoire des Albigeois*, Genève, 1595. Il BERNINO, *Historia di tutte le heresie*, Roma, 1787; III, 277, dice addirittura che Dio volle rinnovare a Lavaur il miracolo di Gerico. La *Chanson de la Croisade*, la cui prima parte fu scritta da un poeta favorevole ai Crociati, Guglielmo di Tudela, che dice di aver avuto notizie della presa di Lavaur da un chierico, non profitta di questo episodio della preghiera dei vescovi; ma egli ha ben cura di parlar delle stragi: « aitan grans mortaldat Qu' entro la fin del mon cug qu' en sia parlat », conchiudendo che è giusto che incolgano tali castighi a questi tali, « car no fan so quels mandon li clerc e li crozat », vv. 1566 sgg.

[3]) De Vic-Vaisette, III, 250 sg.

[4]) Ap. Duchesne, cit., p. 641.

[5]) *Chronica M. Guglielmi de Podio Laurentii super negotia Francorum adversus Albingenses*, ap. Duchesne, V, 680.

MATTEO PARIS, con le parole della relazione episcopale: « statimque virtus altissimi per manus suorum hostes suos confregit; eos comminuens in momento » [1]).

L'autore dei *Preclara Gesta Francorum* finalmente trovando nelle preghiere dei prelati la somiglianza con l'impresa di Giosuè adopera parole più esplicite che ne fanno ben ricordare il passo dantesco: « Interim autem dum bellum Domini gerebatur, septem Episcopi qui convenerant, Fulco tolosanus (*et cael.*), ac tres Abbates... cum suis clericis, et aliquibus religiosis, inter quos erat Religiosus Dei amicus frater Dominicus Canonicus Oxomensis, (*San Domenico*)... Ecclesiam intraverunt, EXEMPLO MOYSI DE BELLO JOSUE, LEVANTES MANUS IN CAELO, deprecantes Dominum pro servis suis » [2]).

I sette vescovi adunque dopo la battaglia mandarono un'enfatica descrizione a papa Innocenzo III, che comincia con « Gloria in excelsis Deo », e dopo aver più volte messo in evidenza l'opera preponderante di Folchetto, conchiude: « Omnis igitur populus Christianus... gratias agat Christo, qui per paucos fideles, infidelium multitudinem innumerabitem superavit, et sanctam Ecclesiam suam, de hostibus suis concessit fideliter triumphare; ipsi honor et gloria, in saecula saeculorum amen ». E il primo a firmare è il vescovo di Tolosa, Folchetto. Nè tralasceremo di ricordar la lettera con la quale il Pontefice investendo poco dopo Simone di Monfort dei domini del conte di Tolosa, lo esorta a proseguire nell'impresa avendo al suo fianco « Deum Sabaoth, Dominum videlicet exercituum, ac principem militiae Christianae » [3]).

Raab è congiunta all'ordine di Cunizza e di Folchetto perchè sentì i raggi cocenti dell'astro di Venere che scaldano « il folle amore », ma è presentata da Folchetto, perchè sentì come questi il caldo di un altro e più puro amore, e contribuirono insieme quasi nello stesso modo alla dispersione dei nemici di Dio e al trionfo della santa milizia.

VI.

L'ultima parte del discorso di questi beati danteschi suol essere un'invettiva: si dice che ogni salmo finisce in gloria, ma per Dante ogni più sereno e alto discorso, e non soltanto nella *Commedia*, subito che si volge alla pratica della vita, finisce in ira e sdegno. Così avviene anche di questo di Folchetto, ma il poeta provenzale non sta punto male in quel tono di castigatore iracondo. Raab e Giosuè lo portano col pensiero a Terrasanta, e allora par che senta trafiggersi dalla vergogna per l'abbandono del Santo Sepolcro,

che poco tocca al papa la memoria.

---

1) *Historia Angliae*, Londra, 1684, p. 207.

2) Duchesne, V, 768. Questa cronica, detta anche di Simone di Monfort, fu finita di scrivere il 1311. — Si allude a un passo dell'*Esodo*, XVII, 10-3, richiamato dal Moore, *Studies*, 63, senza cavarne il debito profitto: « Fecit Josue ut locutus erat Moyses, et pugnavit contra Amalec: Moyses autem et Aaron et Hur ascenderunt super verticem collis. Cumque levaret Moyses manus, vincebat Israel: sin autem paullulum remisisset, superabat Amalec. Manus autem Moysi erant graves: sumentes igitur lapidem posuerunt subter eum in quo sedit: Aaron autem et Hur sustentabant manus eius ex utraque parte. Et factum est ut manus illius non lassarentur usque ad occasum solis. Fugavitque Josue Amalec et populum eius in ore gladii ».

3) Ibid. pag. 641 sgg.; p. 656; e v. anche in Bouquet-Brial, l. c.

Or questo suo sentimento non è nuovo in lui, che più d' una volta stando in terra aveva cercato di animare i Cristiani a combattere contro gl' Infedeli. Invano cercheremmo in queste sue rime l' impeto guerresco dei serventesi di Bertran de Born, anzi esse appaiono penetrate da certa malinconia e da uno spirito più didascalico che lirico: ma pur sono tali che fanno prova del suo interessamento alle crociate. Notevole è ancora il fatto, che nessuna di esse è qualificata per serventese: due che son prive affatto di qualsiasi materia amorosa, sono pur contate fra le canzoni nella raccolta del codice Vaticano 5232, e la biografia non dice mai che il nostro abbia scritto alcun serventese. Di Bertran de Born invece si dice che non abbia fatto canzoni, e per vero anche le sue poesie amorose o son mescolate con accenni politici o hanno sempre la stampa e lo spirito di quelle politiche. In una canzone amorosa *Ai qan gen*, Folchetto si rallegra con Riccardo Cuordileone e lo difende contro quelli che prima l' accusavano perchè non moveva per Terrasanta: perciò non può essere stata composta prima del 1189, quando Riccardo salì al trono d' Inghilterra, anzi pare ispirata dalla prossima partenza del re, (giugno 1190):

E quil bon rei Richart, que vol qu'ieu chan,
blasmet per so, car non passet desse,
ar l'en desment, si que cascus lo ve,
c'areires trais per mieills saillir enan:
qu' el era coms, er es rics reis ses fi;
mas bon socors fai dieu a bon voler,
e s'ieu dis ben, al crozar ieu dis ver,
et ar vei om per que adonc no menti [1].

Vien dopo per ordine di tempo una poesia sorta poco dopo la morte di Barral, la prima che fosse composta dopo il *planh*, perchè comincia e finisce con la menzione di lui, e vi si sente quasi lo sforzo e la stanchezza [2]. L' autore accenna prima all' avarizia dei Signori, ben paragonabile con quella degli amanti, che più ottengono e più vogliono, poi si volge alla vergogna dei Cristiani che cedono ai Turchi, e finalmente accenna alla prigionia di re Riccardo in maniera che pare voglia aggiungere anche lui la sua parola all' opera di coloro che cercavano di liberarlo dalle mani del duca Leopoldo e dell' imperadore Arrigo. « Ben sarebbe, egli dice, se si facesse adeguata stima di Dio e di sè, del bene e del male; ma si apprezza ciò che non vale e si fugge il proprio vantaggio, che non piace al mondo: non credo che piaccia che io gli dica altro che il proprio male. Ma perciò io posso parlar del disonore, quando i Turchi sono vinti e battuti fra loro, e poi insieme vinti vincono noi ». Così da una considerazione generale sull' avidità è

---

[1]) « E se da alcuno il valoroso re Riccardo, che vuole che io canti, fu biasimato perchè non fece subito il passaggio in Terrasanta, ora lo smentisce in modo che ciascuno lo vede; perchè egli si tirò indietro per montar più sù, ch' egli era conte ed ora è re molto grande, ma buon soccorso fa a Dio volentieri; e se io ne dissi bene, per la crociata io dissi il vero, e si vede ora perchè allora non mentii ». L' ultimo verso manca ai codd. A (*Studj*, 192), e B (Mahn, 1328).

[2]) *Cantars mi torn' ad afan. Grundr.* 155, 7; *Archiv* 51, 263 (A); 49, 71 (P), De Lollis, 183 (A); è anche in N².

venuto a quello che è il vero tema della sua poesia, e non abbandona più, la crociata contro i Turchi, rimasti padroni di Terrasanta dopo la partenza di Riccardo e l'abbandono di Gerusalemme al Saladino. Forse i due discorsi si legano insieme col fatto che Arrigo VI domandò centomila libbre d'argento pel riscatto del re; ma appare ad ogni modo nel concetto del trovatore che solo per amore dell'avere, per l'avarizia, i Signori non prendevano le armi. Nell'ultima stanza domanda: « Dunque i nostri Signori che fanno, e il re inglese, che Dio salvi? Pensa di aver fatta la sua parte, ma molto male sarà riuscito, se egli ha fatto le spese della spedizione e un altro lo mette in carcere. Chè l'imperatore procura che Dio ricuperi la sua regione: e per il primo, io credo, correrà egli al soccorso, se Dio gli ridà il suo onore; ben si conviene, se è così grande il dono, che tale sia il ricambio » [1]).

L'ultima poesia politica è quella per la guerra di Spagna. Quando nel 1195 gli Arabi guidati dal Miramolino Almansor, l'emiro El Mumenin, Mohammed el-Nasir, ebbero vinta la battaglia di Alarco, sconfitta l'avanguardia di Alfonso VIII di Castiglia a Calatrava, occupata questa città ed altre, minacciando gravi pericoli a questo re e ad Alfonso II di Aragona, Folchetto intuona insieme un canto di guerra e una *prezicansa* per accendere gli animi e commuoverli all'amore della Fede e all'ardore di una guerra, alla quale tutto l'Occidente pareva dovesse pigliar parte [2]). La biografia ha cura di riassumere ai lettori questa singolare poesia in una *razo*: « En Folquetz de Marseilla, qu'era mout amics del rei de Castella, e non era ancora rendutz a l'ordre de Sistel, si fez una preiganssa per conortar los barons e la bona gen que deguesse socorre al bon rei Anfos, mostran lo horror que lor seria lo socors que farion al rei, e 'l perdon q'eil n'aurion de Deu, e 'l gaszaing q'eil farian d'aver, e con li rei refarian las dans e los perdas, et co no lor besoingnava a temer mar ni ven, ni no lor avia ops naus ni mariniers, e qe toz hom qe dell anar agues bona voluntat, non estes per paubertat d'aver, qe Deus lor en daria asatz, e con Dieus nos fazia plus d'amor, qar el sofria que Sspaigna si perdes, qe s'el fotz vengutz morir autra vetz per nos, per so qar si pres de nos podiam trobar perdon e remision » [3]). In quest'ultimo pensiero, che è in fine della prima stanza, si sente tuttavia il troppo sottile ricercatore di concetti nuovi delle poesie amorose; chè il dire che la invasione di Spagna è un beneficio offertoci da Dio maggiore di quello del suo martirio, sol perchè ci permette di scontare i nostri peccati senza andar troppo lontani, non deve soltanto servire a umiliare e infervorare il cristiano che vede rievocato il sacrifizio di Gesù e contrapposto al suo, ma a ricordargli anche l'obbligo che egli aveva ad ogni modo, se voleva provvedere alla propria salute, di andare a combattere in Terrasanta.

Ma quel pensiero sul quale ci siam poco prima fermati ricorre veramente nel nostro episodio: « la tua città », dice egli a Dante,

> Produce e spande il maledetto fiore
> che ha disviate le pecore e gli agni,
> però che fatto ha lupo del pastore.

---

[1]) V. anche Diez, *L. u. W.*, 203.

[2]) *Oimais noi conosc; Grundr.* 155, 15, e in MG., 1331 (B); *Archiv*, 51, 273 (A); 49, 69 (P); De Lollis, *Studj*, 198, e dal Galvani anche in *Fiore di Storia letter. e cavall.*, Milano, 1845, p. 396. A questa poesia allude D. Bocci nel buon articolo dato a Folchetto in *Dizionario della Div. Comm.*, Torino, 1893.

[3]) Chabaneau, in *Hist.* cit. p. 291, e *Revue d. l. rom.* l. c.

L'avarizia, questa è la causa, a parer di Folchetto, dell'abbandono nel quale era lasciato il Santo Sepolcro dai Signori; e a parer di Dante è anche questa la causa per cui gli ecclesiastici non studiano gli Evangeli e i libri dei padri, ma solo « i decretali », e non vanno i loro pensieri a Nazarette. Che se Folchetto si arroga intanto l'ufficio di biasimare la cupidità del papa e dei cardinali, che manomettono le robe de' poverelli, ben lo può egli, che vissuto in corti splendide e liberali nei più bei tempi, conobbe i benefici della liberalità, e fatto vescovo e arricchito, perseguitò gli usurai [1]) e spese il suo in vantaggio degli studi e delle buone arti, come aveva veduto fare ai suoi nobili protettori. Simone di Monfort per premiare il suo zelo, gli aveva regalato il castello di Urefeuil con trenta villaggi che ne dipendevano, e il vescovo con le ricchezze che ne trasse potè mantenere generosamente nel 1217 l'esercito di Luigi VIII tutto il tempo che rimase nel Tolosano. Nel suo palazzo vescovile regnavano il fasto, la cortesia e la liberalità. Raccolse anche lavori d'arte notevoli, e a leggere l'inventario dei suoi oggetti sacri, si resta meravigliati del gran numero di lavori in argento, oro e avorio, fra cui erano due bacini ornati di smalti di Limoges, e delle ricche stoffe di seta, sciamito e velluto [2]). Narra Guglielmo di Puylaurens [3]), il quale fu cappellano di Raimondo VII, che nel tempo del concilio di Tolosa egli regalava agli ecclesiastici pane e vino, non in tovaglie e in fiaschi, ma in cofani e a some. Nè trascurò i poverelli, chè nel tempo della carestia seguita in Tolosa alle devastazioni dell'esercito francese, egli non solo distribuì viveri ogni giorno, ma trovando nelle case affamati che si vergognavano di chiedere, li soccorreva senza mai abbandonarli. Fu, è vero, molto rigido nell'esigere le decime della diocesi, le quali erano state usurpate in molti modi, ma l'uso che ne fece, lo libera dalla taccia di aver tolte a coloro cui appartengono « decimas quae sunt pauperum Dei ».

Negli ultimi versi appare il Folchetto energico e terribile, il Folchetto delle esecuzioni in massa degli eretici, il Folchetto del concilio lateranense, colui che nel 1217 prese egli stesso nella crociata il comando di una divisione delle truppe del contestabile Umberto di Beaujeu:

Ma Vaticano e l'altre parti elette
di Cristo, che son state cimitero
alla milizia che Cristo seguette,
Tosto libere fien dell'adultèro.

Così egli intende l'ufficio dei prelati, una cavalleria, *milizia*. E in questi versi si ricongiungono gli amanti purificati dei loro amori sensuali, la Chiesa « munda a fornicatione », Giosuè, le crociate, le preghiere, le armi, il trovatore e il vescovo. E dalla sua bocca tuona la profezia della terribile vendetta che Dio avrebbe fatta contro gli adulteri della Sposa di Cristo, quella vendetta che faceva dolce l'ira di Dio nel suo segreto, e non meno dolce l'ira di Dante [4]).

---

[1]) V. gli storici citati. Notevole il fatto delle due fazioni formatesi per tale causa, dei *Bianchi*, favorevoli al vescovo, e dei *Neri*, contrari; v. anche Fleury, *Hist. Eccl.*, Caen, 1781, v. XI, 266.

[2]) Catel, *Mémor.*, 901, e E. David, in *Histoire littér.* XVIII, 599 sgg.

[3]) *Bouquet*, XIX, 224 sgg.

[4]) Alcuni antichi credettero che la profezia di Folco si riferisse alla già avvenuta prigionia e morte di Bonifazio VIII. Ma Dante riprovò altamente l'oltraggio in Purg. XX, 83 sgg.: e poichè nel nostro luogo questa vendetta si minaccia all'avarizia, appunto come in quello or

La vita politica ed ecclesiastica di Folchetto ci appare molto più varia e importante che non la quella poetica: quale ne rimane perciò quasi ecclissata. Dipiù, Folchetto non aveva piccola parte fra i dottori e i missionari. Con lui, già prima della morte di Pietro di Castelnuovo, legato pontificio, S. Domenico iniziò le conferenze per confutare e convincere gli eretici. E chi aveva favorito la fondazione di un primo convento diretto da S. Domenico era stato proprio Folchetto, quando nel 1207 donò la chiesa di Prouille e inoltre la chiesa di Bram nel Lauraguais, per cui il missionario spagnuolo potè costituire due famiglie di religiosi, una di suore, l'altra di frati, ai quali più tardi dette la regola sua e il nome di predicatori:

> Di lui si fecer poi diversi rivi
> onde l'orto cattolico si riga,
> sì che i suoi arboscelli stan più vivi.

Quando Folchetto andò a Roma pel Concilio Lateranense, S. Domenico, il santo campione della Fede, ne profittò per recarsi da papa Innocenzo III a chiedere l'approvazione della sua regola monastica, fidando nell'autorità e nei buoni ufficii del vescovo tolosano. Così questi fu intermediario fra il paladino di Calahorra e il pontefice, e valse a indebolire le ripugnanze che erano nel Sacro Collegio contro nuovi ordini monastici, quando il canonico di Osma

> . . . alla sedia che già fu benigna
> più ai poveri giusti (non per lei,
> ma per colui che siede e che traligna),
> Non dispensare o due o tre per sei,
> non la fortuna di prima vacante,
> non decimas, quae sunt pauperum Dei,
> Addimandò, ma contro il mondo errante
> licenzia di combatter. . . . . .

Succeduto l'anno dopo Onorio III, sempre attivo il nostro vescovo, si trovò finalmente la formola per concedere la desiderata « licenzia », e Folco si affrettò a donare all'archimandrita la chiesa di S. Romano in Tolosa, presso la quale fu edificato il primo vero convento dei Frati Predicatori [1]).

In quell'anno stesso, 1216, il poverello di Assisi in abito e atto « dispetto a meraviglia » si ripresentava al pontefice ed esponevagli « regalmente sua dura intenzione ». I due « principi » si incontrarono dopo un sogno divino, e terzo fra loro fu l'antico trovatore. Per gli avvenimenti straordinari nei quali si è trovato e di cui è stato gran parte, Folchetto è dunque un'alta personalità, e ben poteva chiamarlo Jacques de Vitri nella dedicatoria della vita di Maria d'Ognies « totius ecclesiae Christi columna fortis » !

---

ora citato, è chiaro che essa è quella stessa annunziata col Veltro e col « Cinquecento dieci e cinque ». D'altronde, poteva Dante considerar finito l'« adultèro », se dopo Bonifazio anche Clemente V seguitò ad adulterare « per oro e per argento le cose di Dio » ? (Inf. XIX). Assurda è l'opinione di coloro che vedono preannunziato il trasferimento della Curia in Avignone, e fa meraviglia che fra costoro sia anche il Witte; ma non si piegò alla sua autorità il buon Filalete. Alla morte di Bonifazio crede anche accennato A. De Vit, *Giorn. dantesco*, III, 108; v. anche *Bull. d. soc. dant. ital.*, N. S. I, 202.

[1]) Oltre l'accennata biografia del Catel, v. De Vic-Vaissette, III, 392, e Fleury, l. c., 305.

Siamo coll'episodio dantesco ben presso a quel mondo di sapienti, l'astro del Sole, nel quale Tommaso d'Aquino e Bonaventura di Bagnoregio tessono la vita di due principi, dei due campioni, il serafico Francesco e il cherubico Domenico, le due ruote della biga sulla quale la Chiesa vinse la santa guerra. Ma come sono diversi questi mondi, Venere e Sole! Nell' uno le danze, nell' altro le costellazioni giranti, nell'uno le corti e gli amori, nell'altro i circoli dei dottori disputanti, nell'uno l'esultanza dei sentimenti, nell'altro la pace del chiostro e la meditazione sottile e profonda. Ma il posto di Folchetto è colà e non qua. Dante lo vede fra quella danza e quei suoni, tra gli spiriti amorosi di un' età che, bella per sè stessa, era fatta ancor più bella dalla lontananza. Quella serenità gioiosa nella quale egli si porta, nei bei tempi degli amori e delle armi, è turbata a quando a quando, per truci racconti, dalla dura realtà del presente; e nel rimpianto delle belle idealità dileguate sente lo scontento e lo sdegno contro una società malvagia e avara, dove persino il pastore è fatto lupo rapace. E il Folchetto che rimane anche nella nostra mente è quello della prima vita, il trovatore. Ci ricordiamo bene alle sue parole che egli è il vescovo, protagonista ecclesiastico nella crociata degli Albigesi, ci risovviene anche il ricordo dell' amico di S. Domenico, largo ai poverelli di quello che per loro ha preso, ma non perchè vi sia alcuna espressa allusione in esse, anzi pare che i suoi concetti sieno scaturiti casualmente dalle circostanze. La vita sua sta dove egli parla di sè: dopo, la sua persona scompare affatto. Qui domina lo spirito laico più che quello ascetico, qui si sente più il trovatore che il vescovo; non già solo nell' amore, ma nell' eccitamento alle crociate, e nella condanna della sete dell'oro. L'avarizia ha spenta la luce del mondo, essa ha sovvertiti gli ordini morali e politici, penetrata nel clero, ha compiuta l' opera sua devastatrice ed empia, ha messi in oblio gli ammaestramenti della religione, coperta la parola di Dio, destato un incendio di odi e di guerre, distrutte le corti, gli amori, il canto, le cortesie, riempito l'Inferno, afflitto il Paradiso.

Eppure se mostrasi il poeta, vi è intero e verace il personaggio storico. Pare che egli non abbia perduto nulla di sè, ci ritorni dopo un lungo sonno, vivo e vero come noi ce lo eravamo figurato leggendo le storie. Egli non è un simbolo astratto qui, non è un pretesto, non è falso insomma storicamente: Dante non se n' è servito per fargli dire quello che non avrebbe mai detto, ma l' ha ricreato così com' era e come egli lo intendeva. È lecito credere che non soltanto qui, ma dappertutto egli sia stato un esatto osservatore della storica verità, e mal s' appongano coloro i quali per difetto delle nostre cognizioni credono che egli trasformasse secondo i suoi intenti i personaggi dell' opera sua: c' è bensì una trasformazione, ma non riguarda la storia, sibbene è il lavoro consueto del sentimento e della mente di un grande artista. La parte che Dante attribuisce ad essi, è quale in buona fede stimava che loro spettasse, chè altrimenti avrebbe mancato ai suoi principii di rettitudine falsandoli agli occhi dei suoi contemporanei, che di quegli uomini e di quei tempi sapevano più di noi. Ed è mirabile come il grande poeta, senza sfoggi, senza mostrarsi, operi quella ricreazione, come egli sappia dalle memorie rifar l' uomo con la sua natura, il suo carattere, la sua cultura, il suo ambiente, e richiamarlo innanzi alle genti testimone e autore delle sue proprie massime, ministro dei suoi insegnamenti e delle sue vendette.

---

* Profitto di questo po' di spazio per alcune Giunte. L' art. del Renier cit. a pag. 1 è nel vol. XXVI. — Pag. 3 n., questa spiegazione delle parole del Petrarca mi accorgo che è accennata già nel commento del Portirelli. — Ib.; intorno alla perifrasi di Marsiglia ragionò, con altro intento, ma anche combattendo i partigiani di Genova, Antonio Rossi, *I viaggi danteschi oltr' Alpe*, Torino, 1893. — P. 14, a proposito dell' « arse », sebbene avessi voluto astenermi dal ricordare l' espressione identica usata da Virgilio e da Lucano per l' amore di Didone, di Filli e di Jole, pure vedo che non era inutile rilevare codesto premeditato accordo.

APPENDICE

—

I.

TENZONE DI FOLCHETTO DI MARSIGLIA E *TOSTEMPS*

—

Tostemps, si vos sabetz d'amor,
triatz de doas cal val mays:
s'es drutz de tal che nos biays
vas vos ni sofr'autr'aymador,
5 empero nous fay veiayre
queus am ni que s'azaut de vos;
o autra queus am atrestan
et a d'autres drutz un o dos,
e queus fassa de plazers tan
10 com fin'amia deu fayre.

Folquet, mes m'avetz en error,
que trop m'avetz partit greu plays,
qu' en cascun'a trebalh e fays;
pero sin penray la melhor:
15 be vos dic que no pretz gaire
dona pus [mi] sai companhos,

Cod. della Bibl. Nazion. di Parigi 22543, Bartsch R, (folio 73). Nel cod. precede il titolo *tenso.* Le interpunzioni e gli apostrofi, il *v* invece di *u*, *j* invece di *i*, naturalmente, non sono nel ms.; e così pure, meno il *j*, non sono nella stampa del Selbach; ho pure sciolte le abbreviazioni, ma dove è necessario riporto in nota la grafia originaria. Ho lasciati gli affissi senza distinzione. La lezione di Selbach (= Stengel) è indicata con S. Le rime sono ABBAcDEDEc. — Pel contenuto, v. p. 23 sg.

3 *es* è qui la forma costante della 2ª sing. ind.

5 S. *fay a veiayre.*

6 R *qus.*

8 R .i. (*un*).

9 R *tūs.*

12-13 R ha propriamente: *que trop mauetz partit greu com finamia deu faire. plays*; il quale ultimo verso manca alla fine della stanza precedente.

13 È chiaro che *cascun* debba riferirsi a donna, e richieda l'apostrofo.

15 R S. *beus*, ma il v. resta mancante di una sillaba.

16 S. *pul say.* — R *pus say*, ma il verso resta mancante.

sitot mi fai d'amor semblan;
mays vuelh que m'o tenh' a rescos
leys que non aya cor truan
20 c'ab bels plazers me cug trayre.

Tostemps, pauc avetz de valor
si per aital amor es gays,
que pus donaus fay col e cays
qu'el'o tengua a deshonor;
25 beus dic que s'eral reys son paire,
nous es sos plag onratz ni bos:
mays val sela queus tem eus blan
eus mostra semblan amoros,
sitot se vay pueys percassan
30 cant vós non es el repayre.

Folquet, vos razonatz folor,
que anc dona pus son drut trays,
sos pretz no fon fis ni verays;
nil sieu semblan gualiador
35 nol podon per ren refayre
l'anta quilh fay totas sazos:
mas de bona dona prezan
say quen es plus ondratz sos dos;
sitot nom fay d'amar semblan,
40 nom cal, sol m'am ses cor vaire.

Tostemps, li nessi trobador
fan tornar los bels dos savays,
e par a lor semblan malvays
quel dar non lor aia sabor:
45 doncx com pot dona ben fayre
que mostre semblan ergulhos?

18-20 Il senso è: voglio più tosto che me lo celi [il sembiante d'amore], lei che non abbia cuore fallace, anzichè pensi di tradirmi con bei favori.

23 *faire col e cays*, abbracciare; cfr. E. Levy, *Provenzalische Supplement-Wörterbuch*, III heft, Leipzig, Reisland, 1894, p. 277, che cita un esempio di Raimbaut de Vaqueiras.

24 S. *quel se*, R *quel so*. Il senso è: che ella l'abbia come un disonore.

32-3 Nota l' anacoluto: *qu'anc dona.... sos pretz no fo.*

34-5 Intendi: e i suoi ingannevoli sembianti non gli possono risarcire la vergogna che gli fa in ogni tempo.

43-4 Intendi: «e a loro brutto avviso, pare che il dare non piaccia loro». Il poeta par che alluda alle solite proteste dei trovatori, i quali dicono di contentarsi meglio della benevola degnazione della loro dama che dei maggiori favori che loro possa concedere un'altra.

mielhs es c'om suefral bel enjan,
c'aisso ia es de trassios
que aven a motz, sofrir l'an:
50 yeu cug que vos n'es cofraire.

Folquet, tal m'ac a servidor
que anc companhon no m'atrais,
aram par que ad autres lays,
per qu'ieu m' en part em vir alhor;
55 mays vos que es fis amayre
cug que y sia esta razos,
cujatz aisi cobrir lo dan,
e, s'aisi perdes las chansos,
que autre vos parta l'afan:
60 no say per queus es chantayre.

Tostemps, de tort say dreg fayre,
per c' a mi platz esta razos;
e s'ieus en vens, joi n'ayatz gran,
car vos sofretz los companhos,
65 mays [ieu] n'am tal que fay semblan
d' amor, e no y ay cofraire.

Folquetz, tostemps fatz gabayre,
jutjada sia esta razos,
a na Gaucelma vuelh ques n'an,
70 e s'ieu [l'amei] ab companhos,
ja per so no y ira duptan,
que ben crey n'er fis jutjaire.

---

47 sgg. « Meglio è soffrire il bell' inganno, che così è già del tradimento, che accade a molti e lo devono soffrire: io penso anzi che voi siate fra costoro ».

51 sgg. « Tal donna mi tenne per servitore, che non mi pose mai un compagno daccanto: ora mi pare che si dia ad altri, per la qual cosa io mi stacco da lei e mi volgo altrove..... ».

57 R *e cuiatz*.

65 Il verso e il senso richiedeno che sia introdotto *ieu*, non dato dal codd., e, naturalmente, neanche dal S.; questi legge più oltre *quem*.

67 Notevole come in una stessa poesia si trovi pel vocativo ora la forma dell' obliquo ed ora quella del nominativo. Cfr. intanto il buon articolo di A. Bayer, *Die Flexion d. Vokativ im französ. u. provenz.*, in *Grober's Zeitschrift*, VII, p. 23 sgg.

69 R *sen an*, che darebbe una sillaba di più. Questa signora *Gaucelma* è nominata soltanto in questa tenzone, per quanto io sappia: nè gl' indici di molte opere storiche mi hanno potuto mettere sulla sua traccia; dei moderni, non so che alcuno abbia mai fatto parola di lei. — Ma risulterebbe qui che la signora chiamata per giudice per poter sapere se *Tostemps* avesse rivali, doveva esser proprio lei la donna amata. Su di ciò fondiamo la congettura per la lacuna nel v. 70.

70 R S. *l'amei* manca, e il verso risulta mancante di due sillabe.

72 R *uer*, S. *ner*.

II.

COD. RICCARDIANO 2290, c. 18^b

Vermillon, clam vos faç
D' un' avol pega pemcha,
Qe m' a una chançon
Degolada et estencha,
5 Qe di qe fi de lei;
E s' es vanada e feimcha
Q' eu l' appellei « aut ram »,
Don il s' es aut empemcha;
Il men q' eu non plei ram:
10 Qi tan leu fraing ni trencha,
Ni vol branca tocar,
de qe leu m' a man tencha.

Pubblico questa cobla perchè è l' unico componimento rimasto inedito fra quelli che si attribuiscono senza contrasto a Folchetto. Essa è solo nel ms. predetto, e ne devo la copia alla gentilezza del sig. dr. Salomone Morpurgo e alle premure del Conte G. L. Passerini: i quali ringrazio pubblicamente.—Sulla cobla, che trovasi fra le poesie del nostro, 17^a-23^b, vi è il nome *Folchet.* —Il testo appare scritto da copista italiano.—Le rime sono AbCbdbEbEbEb, sicchè rimano fra loro solo i versi pari, e con la stessa rima femminile, eccetto il 7 e 9 che hanno la stessa parola finale, ma potrebbe essere *Autram: ram,* una di quelle rime che le *Leys d'amors* chiamano *rim consonan leyal,* sul tipo di *forfag: fag.* — La traduzione letterale è questa: « O Vermillon, io mi querelo a voi di una brutta stupida dipinta che m' ha scannata e distrutta una canzone che dice che io feci per lei; e s'è vantata e finta che io la chiamai « Alto-ramo », per cui ella è montata in sù. Ella mente che io non pieghi un ramo: se uno così facilmente rompe e taglia e vuol toccar ramo, per cui mi ha tinto subito la mano ». Insomma è un' insolenza e una vendetta contro una donna che ostenta selvatichezza. Noi non troviamo intanto nessuna canzone nella quale Folchetto chiami « alto ramo » la dama; dev'essere stato un altro amore del nostro poeta, con intenzioni forse aggressive. Neppur nulla sappiamo di *Vermillon,* che non pare pseudonimo di un signore, ma meglio parrebbe quello di un giullare incaricato di cantar le sue poesie: sicchè rimaniamo perfettamente al buio. Ma interessante è questa cobla pel suo tono popolare; già per le rime è veramente notevole, offrendo un altro esempio di rime sciolte, per dir così; e questo particolare e la brevità del verso, che appartengono soltanto al genere popolare (cfr. Diez, *Altromanische Sprachdenkmale*, Bonn, 1846, p. 117 sgg.), ci fanno intravvedere quasi un altro lato dell' amoroso Folchetto. E ricorriamo col pensiero all' *Ottimo Commento* che parlava di amanti popolesche: se non che non era cosa nuova davvero che i conti e i duchi, poeti e non poeti, andassero a cercare lontani dalle folgoranti gale di corte l'amore di un bell' idillio campestre, persino fra le guardiane di vacche, di capre e di porci.

LA CERAMICA ANTICA

NELL'ITALIA MERIDIONALE

MEMORIA DEL PROF. DOTT. GIOVANNI PATRONI

PREMIATA DALLA R. ACCADEMIA

A

GIULIO DE PETRA

A

GIULIO DE PETRA

PREFAZIONE

Ogni trattazione scientifica è il risultato di tre fattori principali: della materia che si prende a trattare, delle condizioni esterne di osservazione e di studio, dell'elemento soggettivo recato dall' osservatore.

Se questo scritto lascerà un' orma nella Storia della ceramica, e sarà per lungo tempo, anche invecchiando, opera fondamentale, il merito è piuttosto del tema che mio. Intorno alla più antica ceramica dell' Italia meridionale non sapevamo finora quasi niente: intorno ai vasi italioti del periodo posteriore non si era mai fatto uno studio scientifico per distinguerli in varie fabbriche ben determinate ed indagare lo svolgimento di ciascuna e le loro relazioni reciproche *). Dando molto peso allo studio formale ed estrinseco dei motivi presi a prestito dall' arte greca, si era trascurato l' elemento indigeno, non solo nella sua parte formale, ma anche, e più, nel suo spirito. Un lavoro di parecchi anni in un campo così poco coltivato doveva certamente mettere in luce nuovi ed importanti fatti; e se il risultato ottenuto sarà utile agli studiosi, essi de-

*) « Der Versuch, die unterscheidendenden Kennzeichen der einzelnen Gruppen und Fabriken auf Grund des gesamten reichen Materials klarzulegen und den Entwickelungsgang in dieser letzten Periode zu schildern ist bisher leider noch nicht gemacht ». Così il Von Rohden (presso Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, s. v. *Vasenkunde*, pag. 2010).

vono esserne grati alla R. Accademia che ha promosso ed incoraggiato molto opportunamente le ricerche intorno alla antica ceramica del mezzogiorno d'Italia.

Anche le circostanze esterne in cui ho potuto compiere i miei studî non furono sfavorevoli. Il tema proposto dall' Accademia di Napoli cadeva sopra una materia che era già oggetto delle mie ricerche. Italiano e meridionale, non mi sono mancate occasioni di conoscere il paese e le sue antichità, e soprattutto ho potuto aver sotto mano le collezioni del Museo di Napoli. Da queste sono quasi sempre tolte le mie citazioni, non perchè io non conosca altro materiale, ma per più ragioni. In primo luogo la collezione del già Museo Borbonico ha maggior valore delle altre, poichè è la sola raccolta formata e rimasta nell' Italia meridionale, in cui siano largamente rappresentate le tre regioni che ebbero una produzione ceramografica propria; e questo valore è ora notevolmente aumentato, mercè l' ultimo riordinamento da me compiuto anche col sussidio d' inventari e documenti finora non messi a contributo. In secondo luogo, dovendo aggiungersi al testo una illustrazione, era più agevole ed utile trarla in massima parte dal Museo di Napoli, tanto più che molti vasi da me fatti riprodurre erano inediti. La terza ragione è una deferenza usata alla R. Accademia della stessa città. Nel manoscritto presentato al concorso le mie distinzioni di varie fabbriche erano esemplificate con lunghe liste di vasi del Museo di Napoli, affinchè potessero controllarsi. Questi elenchi sono ora soppressi, poichè a chi osserva gli originali essi sono resi inutili dal mio riordinamento, e per chi non ha quelli davanti agli occhi rappresentano delle semplici filze di numeri, che molto più opportunamente saranno a suo tempo sostituite da un nuovo catalogo sistematico. Ma, sopprimendo gli elenchi, ho voluto continuare all'Accademia il medesimo riguardo, preferendo, a pari condizioni, citare vasi che si trovano a Napoli.

Devo ora parlare del terzo elemento, cioè dell' indirizzo personale da me dato alla trattazione del tema, ossia di quel carattere del lavoro che non dipende da circostanze estrinseche, ma in parte dalla volontà ed in parte dal temperamento dell' autore.

Non direi su ciò neanche una parola, se l' esperienza non mi avesse inse-

gnato che spesso oggi manca nell'ambiente scientifico quella serenità obbiettiva che sarebbe necessaria alla ricerca del vero. Alle volte si critica per criticare, per fare sfoggio di dottrina, senza però portare con questa un sol sassolino alla soluzione delle questioni più gravi. Se un critico mostra di comprendere i limiti impostisi dall' autore, un altro non li rispetta, e taccia d' ignoranza il silenzio che pur può derivare da ben altre ragioni , solo per mostrare che egli sa ciò che l' autore, secondo lui, ignora.

Chi è pervenuto dal numero degli studiosi indipendenti in quello dei maestri , può considerare la propria produzione scientifica come parte dell' insegnamento. Non si insegna soltanto con le parole , ma è ufficio del maestro cooperare all' aumento della cognizione dottrinaria col dedicarsi alla soluzione dei più importanti problemi ed al riempimento delle lacune più notevoli che presenta la scienza; col dare ampie trattazioni di varie parti della scienza stessa , cercando di perfezionare il metodo della ricerca e dell' esame , e di adattarlo all' indole degli studiosi che di tale insegnamento devono profittare. Ben poche volte gli archeologi italiani hanno affrontato simili temi , cioè non monografie di limitato soggetto, nè descrizioni od illustrazioni di raccolte o di antichità rinvenute sia con scavo metodico , sia con esplorazioni ; sibbene trattazioni destinate a mutare radicalmente lo stato delle nostre conoscenze intorno a tutta una parte della scienza. Ed è poi universalmente riconosciuto che non abbiamo ancora una scuola veramente nazionale, in cui dall'esame dei prodotti delle esplorazioni archeologiche compiute nel nostro suolo si assurga ad elaborarne nuove cognizioni teoriche , con nuovo indirizzo più conforme all' indole italiana, al quale si venga educando una schiera di giovani.

Con molto ardimento di certo, ma, spero, non temerariamente, ho voluto provarmi a dare in questo lavoro un saggio della mia tendenza verso questi due ideali: la formazione di una scuola archeologica veramente italiana, in cui il lavoro collettivo della scienza universale venga non solo aumentato con ricerche originali, ma ruminato , digerito , trasformato in succo e sangue italiano, non rinunziando alla indipendenza del metodo , della critica, del carattere, del genio; e l'insegnamento veramente superiore, assai più alto di un consueto

corso universitario, cioè la preparazione di nuovi lavoratori del campo scientifico non con fredde conferenze cattedratiche, ma per via della stessa produzione, del libro che serva di esempio e di sprone, che dia materia a pensare e ad operare, che ecciti e promuova la collaborazione, il commentario, il supplemento, la rettificazione, la critica, sia pure la demolizione. A differenza di chi muove alla scoperta o alla conquista di paesi ignoti, che può mandare innanzi le forze minori, i gregari alla spicciolata, restando a capo delle maggiori e profittando delle notizie riferite dagli esploratori, chi coltiva ed insegna la scienza a me pare che non possa sempre tenere la medesima condotta. Spetta al maestro l'avanzarsi pel primo in terra ignota o mal nota, il percorrerla rapidamente, accennando: agli altri il rendere più stabile l'occupazione o, fuor di metafora, più completa la cognizione; lo spigolare, il rivedere, il rafforzare, il correggere.

Ho creduto utile esporre il modo col quale io considero il cómpito di un maestro che vuol fare scuola, affinchè s'intenda che ho applicate le mie idee, per quanto comportava la modestia del presente saggio. Da una parte i limiti impostimi dal tema mi vietavano di esaurire ogni discussione, per tenermi piuttosto nel campo dei fatti: dall'altra, pur mostrando la massima indipendenza di giudizio e di critica, e non temendo di oppormi anche ad opinioni autorevoli ed accreditate, ho a bella posta lasciato l'adito aperto a discussioni ulteriori. E del pari, esponendo nuove teorie, ho giudicato conveniente non spingerne l'applicazione fino agli estremi limiti, il che potrà agevolmente farsi da chi mi seguirà. Così pure dallo studio di ciascuna fabbrica di vasi dipinti scaturiscono una quantità di corollari che offrono il destro ad altrettante piccole monografie, ciascuna delle quali sarebbe un buon tema per tesi di laurea. Accenno qui, come esempio, lo studio sui vasi con scene comiche, del quale ho già espresso il desiderio nel corso della mia memoria, e che opportunamente potrebbe rifarsi secondo i nuovi criteri stilistici, distinguendoli per fabbriche e notando se il carattere ed i particolari delle scene raffigurate, considerate sotto tutti gli aspetti, presentano differenza da un luogo all'altro, e se, oltre alle relazioni con la produzione teatrale italiota, non vengano in campo, almeno per

qualche regione, i più antichi saggi comici indigeni. È appunto degno di particolare considerazione il fatto che tali vasi appartengono per la massima parte alla Campania ed alla vicina Pesto, mentre proprio in Campania il teatro locale assunse una forma a noi nota dalla tradizione latino-italica, quella delle *Atellanae*.

Dopo la stampa di ciascun foglio, come suole avvenire, mi sono più volte accorto che qualche cosa poteva dirsi meglio, a qualche altra non sarebbero stati inutili maggiori chiarimenti, e così via. Nondimeno la importanza delle modificazioni, che avrei ancora apportate se fossi stato in tempo, non è tale da vincere la mia antipatia per le aggiunte inorganiche, delle quali talora si abusa facendo libri più ricchi di appendici che di testo. Questa dell' euritmia, dell' armonia delle parti di un' opera è fortunatamente una delle cose in cui noi italiani, in generale, meno ci siamo allontanati dalle tradizioni del nostro genio nazionale, ed alla quale più vorrei che i nostri giovani ponessero mente. Sapersi distribuire la materia è già un passo grande verso il saperla trattare.

Sopra una sola cosa pertanto mi preme più di insistere, e lo fo qui. Parlando del primo stile apulo a figure rosse mi sfuggiva che il Furtwängler è ritornato sull'argomento nella sua opera *Meisterwerke der griechischen Plastik* (pag. 148 sgg.) a proposito dei riflessi della grande scultura fidiaca nelle arti minori. Egli viene, in questa occasione, a talune conclusioni proprie della scienza dei vasi, che però ancora non ho visto comunemente accettate, e devono quindi ritenersi frutto delle sue ricerche. Mi trovo pienamente d' accordo col Furtwängler nelle osservazioni riguardanti le relazioni con le pitture polignotee ed in genere con l'arte attica, come pure nel giudizio cronologico dei vasi italioti da lui citati. Non sono d' accordo nel giudizio intorno all' intima essenza di questa produzione ceramografica, che il Furtwängler, come del resto si fa comunemente, pone in troppo stretta dipendenza dall' attica, con un esclusivismo esagerato. Concedo, anzi ho già ammesso, indipendentemente dal Furtwängler, che i vasi del primissimo stile apulo a figure rosse (e non essi soli) siano opera di greci venuti in Italia. Ma ciò è ancora troppo poco per credere, come lui, che tutta l'arte ceramografica italiota non sia altro che un trapiantamento

di quella dell' Attica. Se le popolazioni indigene non avessero presa una parte attiva a tale produzione, essa non avrebbe avuto alcun seguito, come non potè mai fiorire in Sicilia; anzi è interessante il fatto che neppure nel Bruzio (tanto affine anche oggi alla Sicilia, e dove l' elemento siculo della penisola dovette restringersi) si ebbero fabbriche di vasi dipinti, pur non mancandovi colonie greche. La derivazione di forme esterne e motivi artistici dalla Grecia propria nelle contrade prossime alle colonie è ormai cosa trita, e questo punto di vista è assai limitato e meschino per lo studio della suppellettile di regioni non elleniche.

Ma il Furtwängler si spinge anche più oltre, ed enuncia una nuova teoria intorno alle sedi di alcune importanti officine ceramografiche italiote. Secondo lui con la fondazione di Thurioi si sarebbe trapiantata in Italia la ceramografia attica, ed a Thurioi apparterrebbe lo stile protoapulo. Succede a questo primo periodo la gara politica e commerciale con Taranto, dove nasce lo stile apulo, e la fondazione di Herakleia, dove (sempre secondo il Furtwängler) ha origine lo stile lucano. La fabbrica di Herakleia sarebbe rapidamente declinata, mentre quella di Taranto venendo sempre più in fiore avrebbe preso un predominio incontrastato.

Tali ipotesi sono senza dubbio ingegnose, ma non hanno a fondamento neppure un fatto archeologico - topografico. Esse sono in aperto contrasto con le mie conclusioni. Non vi è soluzione di continuità tra lo stile protoapulo ed il posteriore pugliese, come si osserva benissimo soprattutto nella raccolta Jatta di Ruvo: quindi l' attribuzione di quello stile ad una città diversa è arbitraria. D' altra parte io ho messo in rilievo la minore grecità dello stile lucano; e la differenza intima che intercede tra esso e quello pugliese, dal Furtwängler attribuito a Taranto, sarebbe inesplicabile se si trattasse di una produzione di Herakleia, figliuola di Taranto. Io non vorrei passare agli occhi del Furtwängler per uno di quei criticonzoli da strapazzo, che dicono male di lui perchè non lo comprendono, e perchè nelle loro anime meschine non cape neppure la possibilità di intuizioni e ricostruzioni grandiose e geniali. Ma, se mi è permesso esprimere liberamente la mia opinione, io temo che talvolta, trascinato dalla sua foga, egli abbandoni la calma e la serenità dell' osservatore.

Come non faccio appendici, così risparmio un *errata-corrige*, poichè, se non m' inganno, nessuno degli scambi di lettere e simili lievi errori incorsi nella stampa, facilmente correggibili dallo stesso lettore, muta il senso di quanto dico.

Le nuove tendenze e l' amore dell' originalità non devono far dimenticare gl' inizi della carriera scientifica. Dedico il mio lavoro ad uno dei miei primi maestri, che nella sua qualità di Direttore del Museo di Napoli ha facilitato i miei studi fin da quando non appartenevo ancora al personale degli Scavi e Musei, e cui son lieto di dare un pubblico e solenne attestato di gratitudine.

Napoli, ognissanti del 1897.

G. Patroni

LIBRO I.

Il periodo delle importazioni ed imitazioni. Stili preellenici e primi stili ellenizzanti.

CAPITOLO I.

La ceramica arcaica indigena ed i più antichi vasi importati.

La suppellettile figulina, materiale archeologico importantissimo, forse il più importante per le questioni etnografiche, massime nelle età remote, è, appunto nel periodo più antico, ancora assai scarsa ed assai poco varia nelle provincie meridionali d' Italia. Fino a poco fa si poteva dire che dei primi abitatori delle nostre terre, e del posto che ebbero nel mondo non sapevamo quasi nulla. Bastava dare un' occhiata alle collezioni di vasi formate nelle nostre contrade, per esempio a quelle del Museo di Napoli, per riconoscere quante serie mancassero, quanta poca parte della industria ceramica vi fosse rappresentata, quanto

tali collezioni fossero poco adatte a ricavarne un quadro completo della Storia generale della ceramica.

Assai più fortunate sono state le varie regioni dell' Italia superiore, e soprattutto della centrale, dove una larga messe di trovamenti e molte campagne di scavi sistematici ci danno ormai chiara contezza delle popolazioni primitive. La mente corre spontanea al ricordo delle regioni felsinee e dell' Etruria, anche per la circostanza che colà si ebbero in gran numero vasi greci dipinti, i quali richiamarono le cure degli studiosi, massime nel tempo in cui si attendeva soltanto ad interpretarne le rappresentanze e si credevano fabbricati sul posto. Ciò non ostante, l' attività scientifica di quelle regioni non si fermò a questo punto, e ci ha dato mirabili serie che ci fanno conoscere ordinatamente la suppellettile di molte necropoli, dove si può studiare l' associazione degli oggetti importati con quelli di fabbricazione locale, lo sviluppo delle industrie, il carattere di esse e quello delle popolazioni in quanto si rivela nei loro prodotti. Così noi sappiamo, per esempio, che non v' ha oggi stazione etrusca, non esclusa la stessa Firenze, la quale non fornisca testimonianza d' industria e di popolazioni primitive, con quel materiale che si rannoda allo strato archeologico di Villanova.

Diversamente andarono le cose nelle provincie meridionali d' Italia. Quivi non si ebbero scavi sistematici di necropoli, nè in trentasette anni, quanti son corsi dalla riunione di questa alle altre parti d' Italia, furono intrapresi e condotti a termine con buoni risultati altri scavi importanti all' infuori di quelli di Pompei. Soprattutto rimase trascurata l' indagine intorno agli antichissimi abitanti della regione. Il materiale primitivo e rozzo, se pur veniva fuori per caso, andava disperso, ed appena alcuni saggi di armi litiche, che agli archeologi meridionali non parvero degne della loro attenzione, trovarono asilo in qualche angusto e nascente gabinetto antropologico 1). I dotti della regione, finchè ebbe vita un' attività scientifica locale, non si occuparono, per quanto riguarda la ceramica, se non della figurata, nè in questa andarono oltre i tentativi di interpretazione, senza mai adoperare il criterio storico, l' esame dello stile in rapporto alla provenienza dell' oggetto ed allo svolgimento cronologico dell' arte, e senza raccogliere dati intorno alla associazione dei singoli oggetti. E neppure la scienza straniera fece in questo campo molto meglio. Il catalogo dei vasi del Museo di Napoli, compilato dallo Heydemann e pubblicato nel 1872, non

1) È doveroso rammentare qui il nome del chiaro prof. Nicolucci, la cui iniziativa negli studì della preistoria meridionale non ha bisogno di lodi.

esce ancora dalla cerchia ristretta d'idee che era propria agli archeologi napoletani prima del 1860, e si limita alla descrizione e interpretazione delle parti figurate, astraendo quasi dalla loro appartenenza ad un vaso e da ogni studio tecnico sulla ceramica.

Non distinguendosi neppure i vasi d'importazione da quelli di fabbrica locale, mancava il modo di fare intorno ai primi delle osservazioni che pur non sono prive d'interesse. Incalzati dal nostro tema, che ci chiama soprattutto ad esporre quanto si riferisce alle fabbriche locali, noi accenneremo di passaggio talune di queste osservazioni, cui si prestano i vasi importati.

La più antica ceramica che dall'Egeo, ove già fioriva una industria figulina perfezionata, si diffuse per commerci in occidente, fu quella detta « micenea ». Sulla costa orientale della Sicilia ne furono rinvenuti numerosi esemplari in varie necropoli preelleniche degl'indigeni esplorate dal ch. Orsi, soprattutto a Thapsos 1). Invece scarsissimi sono tali vasi, finora almeno, nella penisola, e i pochi trovamenti sporadici vanno riferiti alla parte più meridionale ed orientale di essa 2). In altre regioni d'Italia tale ceramica non venne per anco segnalata.

Seguono i vasetti e vasi protocorinzî e corinzi, apparsi in varie necropoli dell'Italia meridionale. Scarseggia il buon vasellame corinzio genuino, od almeno non sembra rappresentato da altrettanti ed altrettali esemplari che nel suolo etrusco. In compenso è attribuita all'Italia una fabbrica di vasi ad imitazione dei corinzî; ed il rinvenimento di analoghi in Sicilia, ove non fiorirono officine ceramografiche, potrebbe far pensare all'Italia meridionale. Italo-corinzie sono principalmente ritenute alcune grandi olpai con zone a figure d'animali, che non ricorrono mai di tali dimensioni nella Grecia propria, ed altri vasi che, pur serbando lo stile corinzio, manifestano una tecnica più trascurata. È però da notare che vasi simili furono più volte trovati dall'Orsi nelle necropoli greco-sicule, ed egli rimase incerto sulla denominazione di italo-corinzî da attribuirsi o meno ad essi. Io credo, come lui, che in generale si esageri spesso mettendo al conto di una diversità di fabbrica e di una imitazione locale quello che poteva derivare da esigenza commerciale, da maggiore

1) Cfr. Orsi, *Thapsos*, in *Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei*, vol. VI, pag. 89 sgg. Buoni esemplari micenei diede anche la necropoli sicula di Cozzo del Pantano (*Mon. dei Lincei*, vol. II, pag. 5 sgg.).

2) Cfr. Furtwängler e Loeschke, *Mykenische Vasen*, testo, pag. 48; Pottier, *Vases du Louvre*, pag. 35, tav. 29, D 1, D 5.

o minore accuratezza della merce secondo il prezzo al quale si voleva vendere ed il mercato cui veniva destinata. Migliore assai, se verrà sempre confermato dai dati di fatto, è l'argomento delle maggiori dimensioni. È noto infatti che alle popolazioni barbare piacciono simili esagerazioni, e che veramente piacquero agl' indigeni della Sicilia e dell' Italia meridionale 1). Io non ho però trovato elementi sufficienti per meglio determinare la sede ed il carattere della supposta fabbrica.

Dopo i vasi corinzi vengono quelli a figure nere delle fabbriche ioniche ed attiche, intorno ai quali si può anche notare la scarsezza di esemplari eccellenti, in confronto di quelli resi alla luce dal suolo dell' Etruria. Mettiamo pure da parte quel pezzo unico ch' è il vaso François; resta sempre che noi siamo ben lungi dal possedere i tesori delle officine attiche rinvenuti in Etruria, ed invano si cercherebbe nelle nostre collezioni qualche cosa di simile al vaso di Exechias, che è forse la gemma del Museo Gregoriano. Ma pur si trovano nell' Italia meridionale, specialmente a Taranto, buoni vasi attici a figure nere, tra i quali alcune anfore panatenaiche 2). Ed accade qui di ricordare i così detti « vasi di Locri », genere di ceramica attica cui venne tal nome dai frequenti trovamenti nella Magna Grecia propriamente detta. Anche oggi il Museo di Taranto ne offre buoni esemplari. Dei vasi a figure rosse importati dall' Attica toccheremo in seguito.

La relativa scarsezza e povertà della ceramica importata, soprattutto nei periodi più antichi, sembra che possa in parte spiegarsi col fatto che il commercio tra le popolazioni indigene e quelle delle coste, dove si fondarono le colonie greche che mantenevano le relazioni con la madre patria, non divenne presto attivo per l'ostilità degli italici, i quali finirono anzi per conquistare parecchie città italiote. Ma queste popolazioni indigene avevano anch'esse la loro suppellettile fittile; ed è lo studio di essa, finora non tentato, quello che offre un interesse di gran lunga maggiore e la materia del presente capitolo.

A scriverne in modo esauriente e definitivo tutte le pagine che la scienza nazionale e straniera lasciarono bianche, occorreranno ben altre ricerche e

---

1) Cfr. quanto osservai in *Bullettino di Paletnologia italiana*, 1896, pag. 43.

2) Richiamo qui l' attenzione sui due frammenti del medesimo esemplare di anfora panatenaica con iscrizione graffita, dei quali l' uno era stato pubblicato dall'Orsi con supplemento erroneo (*Notizie degli Scavi* 1896 pag. 115; ἀν]έθεν sarebbe una forma non usitata) ed è stato ripubblicato da me col pezzo anteriore ritrovato (*ibid.*, 1897, pag. 224).

scavi sistematici, che non possono presto esser condotti a termine. Nondimeno si può dire che sia da poco incominciata una nuova epoca per gli studi intorno alle civiltà antichissime dell' Italia meridionale. Un interessante saggio della ceramica indigena degli antichi popoli dell' Apulia, con una splendida tavola a colori, è stato da me pubblicato nei *Monumenti Antichi dell' Accademia dei Lincei*, e la scienza è stata così messa in grado di conoscere e giudicare un materiale che era rimasto, si può dire, ignoto 1). Un viaggio preliminare di esplorazione archeologica è stato da me compiuto nelle contrade dell' antica Lucania e limitrofe, e nel renderne conto non ho mancato di segnalare, tra gli oggetti da me visti, quelli che avevano speciale interesse, ed ho anzi in particolar modo richiamata l' attenzione sopra talune classi di ceramiche nuove ed interessanti 2). Si sono recentemente condotti a termine anche da me degli scavi di antichità preistoriche nel territorio di Matera, dei quali presto verrà pubblicata una relazione illustrata. È pur mia l' iniziativa presa con lo studiare le antichità meridionali da nuovi punti di vista e ponendole a riscontro con quelle della Sicilia orientale, ove più perfette ricerche furono compiute 3). Ed ho avuto anche la fortuna di poter riordinare io stesso la collezione dei vasi nel Museo Nazionale di Napoli; riordinamento che, se non equivale ad un assetto definitivo in locali ed armadi perfettamente adatti, è pur sempre un aggruppamento ed un nucleo di classificazione scientifica che forma il corollario e la migliore illustrazione del presente lavoro. Questa pubblicazione che viene ora

---

1) *Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, vol. VI, 1896, pag. 349 sgg., tav. XIII.

2) Cfr. *Notizie degli Scavi,* 1897, pag. 168 sgg., 203 sgg.

3) Cfr. Patroni, *Bronzes grecs du Musée de Syracuse*, nella *Revue Archéologique*, 1896; *La fibula nella necropoli siracusana del Fusco*, in *Bull. di Paletn. it.* 1896, pag. 30 sgg.; *Guida del R. Museo Archeologico di Siracusa,* Napoli 1896; *La civilisation primitive dans la Sicile orientale,* nell'*Anthropologie*, 1897, pag. 129 sgg., 294 sgg. Per restare nel campo della presente trattazione, noterò come esempio che io ho osservato pel primo l'importazione di vasellame campano-cumano sostituitasi a quella attica in Siracusa dal IV secolo av. Cr. in poi (*Bronzes grecs*, pag. 4; *Guida*, pag. 22). Benchè altri non abbiano fatto, nè forse erano in grado di fare simili osservazioni, tuttavia io credo che esse meritino la massima attenzione, e, moltiplicandosi, ci possano mostrare in una luce affatto nuova le relazioni tra le varie città italiote e siceliote.

in luce è dunque l' epilogo di un primo periodo della nuova epoca degli studi archeologici nell' Italia meridionale: periodo in cui, se gl' inizi sono stati assai modesti, non sono mancate speranze di migliore avvenire; e se è deplorevole che nessun altro nome figuri accanto al mio e che, oltre a trovarmi solo, mi abbian fatto difetto i mezzi e il tempo di dedicarmi anche più assiduamente alle ricerche, è pure un conforto per me l'aver recato le prime pietre a quell' edificio che altri forse meglio di me sapranno innalzare.

Lasceremo qui da banda la ceramica puramente preistorica, rozza, fatta a mano e mal cotta; sia perchè questo genere va studiato insieme con tutto il complesso della civiltà, sia perchè non esistono raccolte di tale materiale che

Fig. 1 Fig. 2 Fig. 3

Fig. 4 Fig. 5 Fig. 6

veramente si prestino allo studio, ed i primi saggi provenienti da scavi sistematici sono quelli da me trovati ultimamente nel Materano e non ancora comunicati al Ministero, perchè tuttora non se n' è finito il restauro (agosto 1897). Veramente l'arte figulina nel senso proprio non è originaria delle nostre contrade, ma sorse nell' Egeo, ove più favorevoli condizioni si offrivano, e per l'Italia deve considerarsi come una importazione, divenuta indigena con lo stabilirsi dei figuli in questi luoghi.

Già sull' alba della storia, in un paese così collocato come il mezzogiorno della nostra penisola, e dove la tradizione afferma aver preso stanza genti che venivano dal bacino orientale del Mediterraneo, le quali sappiamo essere state perite dell' arte figulina; in un paese come il nostro, adunque, non potevano mancare saggi di ceramica più perfetta, e decorata con ornati dipinti che ci presentano uno *stile*, il quale offre materia di studio. La più nota o la meno ignota finora di tale ceramica indigena è quella dell' Apulia preellenica; e ad uno stadio arcaico di una classe almeno di questa antica ceramica apula si rannoda una serie di vasi del Museo Nazionale di Taranto. Non essendosi riferito a tempo sul loro acquisto, nè essendosi mai pubblicati disegni di saggio, questi vasi sono stati oggetto di troppo fuggevoli ed inesatte osservazioni. Così, per le frettolose note di viaggio di qualche studioso, si è venuta anche ad alterare

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

la verità dei fatti, e di questi è necessario che ci occupiamo per ristabilirli in modo incontestabile.

Si tratta dunque di una numerosa serie di vasi di piccole dimensioni, così strettamente affini tra loro che formano un solo complesso, anzi si direbbero lavorati non solo nella medesima fabbrica, ma quasi tutti dalla stessa mano. Sono di argilla figulina assai ben depurata, lavorati al tornio e cotti a perfezione, certamente in ben adatto forno. L' argilla della pasta è di regola intonacata nella superficie esterna con uno strato argilloso più fino, che costituisce un fondo gialletto chiaro, naturale e non colorato posteriormente.

Sopra tal fondo sono tracciati gli ornati con colore bruno opaco, ottenuto da ossido di manganese. Il rivestimento è molto delicato, e si disfà a volte portando via il colore degli ornati: il che non è punto da attribuire ad imperizia, poichè vediamo accadere lo stesso sopra finissimi vasi protocorinzi e corinzi, di genuina fabbricazione ellenica. Le forme di questi vasi sono monotone. È una specie di orcetto che (prescindendo dalle anse) ha la massima analogia col « vaso a calamaio » egeo (v. specialmente le fig. 1 e 2) il quale, più che altre forme, sembra essere il modello tectonico dei vasi in parola; in alcuni casi però la forma è meno depressa, o le spalle del vaso sono addirittura rialzate in tronco di cono fino all' accollatura. Da questa forma fondamentale nasce, secondo il numero delle anse, o una brocca o un'anforetta (fig. 5, 6). Le anse sono piuttosto piatte: talvolta congiungono ad arco il bocchino alle spalle del vaso, come nelle brocchette fig. 3 e 4, tal altra, e più spesso, s' innalzano al disopra della bocca: qui però è preferito l' incontro ad angolo, ove si forma talora una sporgenza (fig. 2), talora due (fig. 1), e il manico si piega due volte. Al tutto eccezionale ed unico è il vaso fig. 7, con anse ad anello laterali. Anse anulari si trovano pure in frammenti di grossi vasi che appartengono alla stessa serie (fig. 8), e dei quali nessuno si è salvato o può ricomporsi; è indubitato però che i frammenti accennano a forme globari o depresse, non mai simili al vaso fig. 7. V' è infine qualche ansa puntuta (fig. 9). Dopo ciò spero si abbia una chiara idea delle forme costruttive. Veniamo alla decorazione. Questa non potrebbe dirsi che impropriamente geometrica (ho già proposto altrove di abolire tale denominazione fatta apposta per confondere le idee, ovvero di riserbarla al solo geometrico ellenico, tipo Dipylon, col quale i nostri vasi non hanno assolutamente nulla da fare). È invece una decorazione a liste o zone che corrono attorno, talora tramezzate da piccole bande verticali. Codeste bande o sono brune, ovvero riempite con qualche ornato; ed a qualche ornato appunto riempitivo, ossia ad una parte meno che secondaria, si riduce in questa decorazione la geometria, la quale è poi tale fino ad un certo punto e molto limitatamente, non trattandosi qui di vere e proprie figure geometriche rigide, anzi essendo a questi vasi sconosciute non solo le curve geometriche (circoli, semicerchi, spirali) ma anche le stesse forme più elementari del meandro, che è invece caratteristico della vera decorazione geometrica. Una deviazione dal sistema delle zone costituiscono taluni ornati quadrangolari e taluni denti di lupo, riempiti di tratteggio a graticola od a rete, che scendono, a guisa di frangia, da una banda girante attorno al collo (fig. 1 e 2). Se questi vasi tarantini non hanno analogia apprezzabile coi geometrici del Dipylon, il cui stile fondamentale io

ritengo, con altri archeologi, di origine europea e nato da una vera geometria costruttiva; ne hanno invece benissimo con gli egeo-geometrici, dove l'origine dell'ornato sembra doversi riconoscere in una stilizzazione di elementi naturalistici fitomorfi e zoomorfi, primitivamente adoperati in maniera decorativa nel bacino orientale del Mediterraneo, non altrimenti che i segni lineari della scrittura egea sono nati da primitivi segni geroglifici figurativi 1). Le cuspidi allungate o denti di lupo con riempimento a reticolato, son bene una reminiscenza del trattamento di alcuni elementi stileggiati della fauna marittima egea, mentre invece la frangia a barbetta che presentano talora le bande, ed i piccoli rametti pendenti del vaso fig. 3, non sono altrimenti ornati geometrici, bensì reminiscenze di una flora ornamentale. Ma una analogia anche più stretta offre una serie di vasi ciprioti e cario-asiani 2) cui corrisponde una serie affine dell'Italia meridionale 3); anzi i vasi di Taranto non sono che parte di quest'ultima, e non presentano che differenze minime, da attribuirsi semplicemente alla diversità dell'officina di lavorazione, e ad una maggiore antichità.

In conclusione, per i veri conoscitori del materiale archeologico della bassa Italia, questi vasi di Taranto non sono una novità. È già un gran pezzo che il Lenormant, e fra noi il Barnabei che accompagnò quel dotto nel viaggio del 1883 per l'Italia meridionale, hanno più d'una volta parlato della esistenza in questa regione di un materiale ceramico affine al ciprioto. Ma disgraziatamente i conoscitori delle antichità meridionali sono ancora estremamente pochi, e le relazioni a stampa non furono mai accompagnate da buoni disegni dimostrativi, in modo che quella cognizione rimase lettera morta. È vero che il Winter, a proposito di vasi della Caria e di Cipro, aveva pubblicato quattro disegni di vasi dell'Italia meridionale, proprio del genere più affine ai tarantini 4); è vero che un altro disegno se ne trova pubblicato nelle *Notizie degli Scavi* 5); ma codesti erano esemplari quasi sperduti, talora male intesi. D'altra parte anche nelle raccolte e nei Musei questa classe e le affini si presentavano in modo così sporadico da non attirare per nulla l'attenzione, come invece faceva la numerosa serie posseduta dal Museo di Taranto. Era quindi in certo modo scusabile quello

1) Cfr. Evans, *Primitive pictographs and a prae-phoenician script from Crete and the Peloponnese*, in *Journal of hellenic Studies*, 1894, ed in pubblicazione separata.

2) Winter, *Athenische Mittheilungen*, 1887, pag. 241.

3) Winter, l. c. e Patroni, *Monum. dei Lincei*, VI pag. 360 sg., fig. 24-28.

4) Winter, l. c., fig. 11-14.

5) *Not. d. Scavi*, 1878, tav. IV, 4.

studioso che limitandosi a scorrere in ferrovia l' Italia meridionale, e fermandosi a Taranto, si trovasse a corto di vere e calzanti analogie, e fosse indotto come l' Evans 1) ad un erroneo confronto con gli ornati di una primitiva ceramica siciliana. Dico in certo modo scusabile, perchè basta confrontare le mie figure con quelle date dall' Orsi 2), per osservare la più completa assenza di analogia nelle forme tectoniche; per riconoscere che gli ornati lineari della ceramica siciliana, derivati come crede l' Orsi dall' intreccio di vimini, e privi di tradizione, non hanno nulla da fare col sistema di ornamentazione a bande, che si rannoda ad una tradizione orientale; e finalmente per ricordare che mentre i semiselvaggi della Sicilia intessevano i loro cestelli, fiorivano altrove splendide civiltà che producevano tessuti vergati e tappeti, le cui forme orna-

Fig. 10

mentali si ripercotevano alla lor volta nelle altre arti industriali. Gli ornati dell'anforetta fig. 5 e dell'altra priva di manichi, riprodotta al vero nella fig. 10.

1) *On the prehistoric interments of the Balzi Rossi caves near Mentone*, in *Journal of the Anthropological Institute*, May 1893, pag. 305.

2) *Bull. di Paletn. it.*, 1893, tav. V, VI, VII; cfr. *Anthropologie*, 1897, p. 140-142, fig. 15-18.

son bene nello stile empestico dei tappeti, e neanche per ombra in quello dell' intreccio di vimini. Bastava poi aver preso nelle mani ed esaminato qualche coccio dell' una e dell' altra serie, per vedere che l' argilla figulina ben depurata e le pareti accuratamente assottigliate e lisciate dei vasi di Taranto nulla possono aver di comune col grossolano impasto, sovraccarico di materie silicee e di tritumi di lava, con le spesse ed inuguali pareti dei vasi siciliani del tipo di Castelluccio, la cottura dei quali è inoltre così difettosa che non è possibile ammetter per essi l' uso di un vero forno da vasaio. Questa semplice considerazione tecnica mostra tutta l' inverosimiglianza dell' idea che il materiale ceramico di Taranto possa aver appartenuto a Siculi i quali, migrati in tempo posteriore nell' isola, vi sarebbero rappresentati dalla ceramica di Castelluccio; perchè bisognerebbe ammettere che, passando lo stretto, avessero lasciato indietro il forno figulino e l' arte di depurare l' argilla. Non posso qui entrare in discussioni storiche ed insistere anche sul fatto che la denominazione di Siculi viene usata dallo stesso Orsi in un certo senso convenzionale il quale lascia impregiudicata la differenza tra Siculi e Sicani. Or essendovi delle ragioni per riconoscere i Sicani appunto nella gente rappresentata dal villaggio e dalla necropoli di Castelluccio 1), verrebbe anche a mancare all' idea messa innanzi dall' Evans qualsiasi fondamento storico e logico. Ma qui vogliamo occuparci soltanto dei dati di fatto, e però mi limito ad osservare che mentre un materiale analogo a quello dell' età archeologica detta dall' Orsi *secondo periodo siculo* è stato già notato dallo stesso Orsi a Reggio di Calabria, e segnalato da me nel Materano, materiale invece analogo al *primo periodo* dell' Orsi (corrispondente alla suppellettile tipica di Castelluccio) non si rinviene nel mezzogiorno della penisola.

Ed è appunto per me assai dispiacevole dover qui rilevare che il mio amico dott. A. Taramelli si lasciò talmente fuorviare dalla idea che l' Evans aveva lanciata, e che, nota a lui prima della sua visita al Museo di Taranto, dovette aver l' influenza di un preconcetto, da giungere, certo involontariamente, ad alterare la verità dei fatti. In una sua nota di viaggio egli afferma di aver vista « una specie di ciotola tarantina che ha la forma di pera a bocca stretta, « con ansa a nastro sormontata da un piccolo bitorzolo. È di pasta grossolana (?) « *coperta da un vivo color rosso carminio, caratteristico della ceramica si-*

1) Patroni, *Guida del R. Museo archeologico di Siracusa*, Napoli 1896, pag. 13 sgg.: *La civilisation primitive dans la Sicile orientale*, nell'*Anthropologie*, 1897, pag. 307 sgg.

« *cula.* La sua decorazione geometrica a color nero lucido (??) è affatto simile, « come la forma del vaso (?), a quella d' altre stoviglie del 1° periodo siculo » 1). Orbene, nel novembre 1895 io mi trovavo addetto al Museo di Siracusa, ed avvenne che il direttore Orsi fosse dal Ministero inviato in missione a Taranto per riferire sopra alcune scoperte d'antichità. Lo pregai di esaminare la suppellettile in parola per dirmi la sua opinione intorno alla teoria sostenuta dal Taramelli, e soprattutto di far ricerca di questo vaso. Al suo ritorno il prof. Orsi, nel comunicarmi che in seguito ad accurato esame non poteva assolutamente accettare la teoria Evans-Taramelli, mi disse pure che del vaso rosso-carminio non aveva trovato traccia. Lo stesso è poi accaduto a me, che mandato anche in missione (settembre 1896) ho per più giorni studiato uno per uno i detti vasi. Non solo nessuno di essi ha un fondo che si avvicini alla più leggera gradazione di rosso, ma nessuno ha colore. Il fondo è naturale, o proviene da una leggera ingubbiatura argillosa, mentre nei vasi siciliani si tratta di un vero colore minerale liquido dato a guazzo immediatamente sull' impasto, col quale ha preso corpo.

Il Taramelli ha inoltre messo in dubbio la provenienza dei vasi tarantini, e secondo lui si può soltanto con grande probabilità considerare la suppellettile in discorso come appartenente al *territorio* dove ha sede l' istituto che ora l' ha in custodia. Comprendo che il mio egregio amico, educato ad una scuola paletnologica più severa che non l' Evans, senta tutta la fragilità di una teoria storica fondata sopra materiale sporadico, senza relazione ad una determinata civiltà e rito funebre e strato archeologico ben distinto; e però voglia riferirsi alla possibilità dell' esistenza, nel territorio interno, di una civiltà affine a quella della Sicilia, mentre invece è noto che le coste furono fin da tempi antichissimi abitate da gente venuta di fuori, e propriamente dalle regioni orientali; e sono tali e tante le prove storiche, da tutti ammesse, che anche il prof. Pais ritiene la venuta di coloni cretesi, prima della fondazione di Taranto (705 a. C.), sulle coste della Sallentina. come « un fatto storico che non lascia luogo ad alcun dubbio » 2).

Ora è questo appunto il caso di mettere in chiaro i dati di fatto che già sarebbero consacrati se si fosse a tempo e diligentemente riferito. Risulta adunque da prova testimoniale che i vasi in parola furono rinvenuti tutti insieme

1) *Bull. di Paletn. it.*, 1894, pag. 22.

2) *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, vol. I, pag. 566.

dentro un pozzo o conserva, nell'area della stessa città di Taranto. Già dal custode E. Bavila da Taranto, e dall'operaio P. Micelli anche da Taranto, addetto al Museo, il Taramelli avrebbe potuto attingere la notizia del rinvenimento. Ma il soprastante Caruso (cui attualmente è affidato quell'importante istituto, messo alla dipendenza del Museo di Napoli) fece a mia istanza ricerca del sig. Giovanni Prisicci, appaltatore e proprietario, il quale aveva trovato i detti vasi. Fatto venire in Museo il Prisicci, e mostratigli i vasi, li riconobbe, e dichiarò averli trovati in un pozzo rettangolare, alla profondità di m. 6.50, nel cavar le fondazioni della sua casa sulla via Cavour. Questa dichiarazione è consacrata in un rapporto del Caruso alla Direzione degli Scavi e Musei in Napoli, in data 27 gennaio 1897, ed è confermata dal carattere uniforme degli oggetti, che fa pensare ad un vero deposito di fabbricazione. Nei verbali conservati in archivio i vasi stessi figurano come unico acquisto.

È noto che Taranto fu colonizzata dai greci; ma è anche risaputo da Antioco di Siracusa, storico autorevolissimo se altri mai, che prima di essi vi abitarono popoli barbari (non greci) venuti in parte da Creta 1). Per un materiale arcaico rinvenuto nell'area di Taranto il dilemma si presenta dunque chiarissimo. O è di carattere ellenico, ed apparterrà ai coloni posteriori: o non è, ed apparterrà agli abitatori preellenici. Ma i nostri vasi non presentano nessun carattere specifico di grecità, dunque vanno messi in relazione con gli abitanti preellenici di Taras, venuti dall'Egeo. Tale conclusione è confermata dal fatto che questo stile è da una parte affine a quello di regioni orientali non greche, e si continua poi nella ceramica delle popolazioni apule indigene, non greche, anzi refrattarie alla grecità. I vasi di Taranto sono, tra gli apuli, i più antichi, e possono datarsi al sec. IX-VIII a. C.

Ancora due osservazioni innanzi di lasciare il tema. La prima è che i nostri vasi rappresentano una sola delle maniere decorative da me già altrove segnalate nella ceramica apula, e propriamente quella a bande orizzontali, talora scompartite in senso verticale; e non presentano quelle zone istoriate con elementi fitomorfi e zoomorfi proprie della classe da me detta messapica perchè uno di tali vasi porta una iscrizione appunto in lingua messapica. Questo fatto, secondo l'importanza che vuole attribuirglisi, può riferirsi o ad una particolarità dell'officina, ovvero alla pluralità dei filoni etnici che concorsero a formare le popolazioni apule; ma su ciò torneremo in seguito.

L'altra osservazione da fare sopra i vasi di Taranto è che, insieme con

---

1) Antioch. apud Strab., VI, pag. 279 C; cfr. Herod. VII, 170.

pochi altri analoghi trovati nelle tombe più arcaiche di Suessula, o provenienti dalla collezione Lamberti di Nola 1), essi sono più fini e di miglior lavoro che quelli la cui fabbricazione continuò nelle Puglie fino ad epoca più tarda. Questo fatto è in armonia con la storica venuta di popolazioni, da un centro in cui fioriva eminentemente l'industria ceramica, in un paese dove tale tradizione doveva affievolirsi al contatto con le genti barbariche indigene; ed ha il suo riscontro nella inferiorità industriale delle colonie elleniche in confronto della madre patria. Studiando ed analizzando minutamente il materiale apulo-messapico posteriore, vi ho notato già altrove quei segni di stanchezza, di ripetizione, di *routine*, che caratterizzano quell'industria attardata, quasi degenerazione di un'arte più antica. In un dotto e bell'articolo che prende le mosse dalle mie ricerche, il ch. Salomone Reinach riconosce pienamente questo carattere di arcaismo attardato, non meno che la derivazione da tipi egei, ed aggiunge di suo riscontri illirici, dei quali io non mi ero occupato 2). Dopo l'articolo del Reinach va diventando sempre più manifesto quello che già da molti anni intravvedevano il Lenormant e il Barnabei, doversi cioè studiare la suppellettile dell'Italia meridionale e del littorale adriatico in relazione con Cipro e con quei luoghi dove permane più o meno a lungo un'arte derivata dalla egea ed in gran parte refrattaria alle forme della grecità classica.

A questi vasi di Taranto si rannodano strettamente, come abbiamo visto, alcuni esemplari del Museo di Napoli, pubblicati dal Winter e da me, i quali sembrano anzi una continuazione diretta del medesimo stile 3). È da notare che parecchi di essi, di piccole dimensioni, furono rinvenuti in Campania 4); altri, anche di dimensioni notevoli, nella necropoli di Novilara 5) e perfino in quelle

---

1) Cfr. quanto ne scrissi in *Rendiconti dell' Accad. dei Lincei*, *cl. di sc. mor. stor. e filol.*, vol. IV, fasc. 6°, pag. 303, e in *Monumenti* cit., pag. 382, nota 1; al che aggiungo come uno dei vasetti della raccolta Spinelli presenti l'ansa con doppia piegatura ad angolo come il vasetto di Taranto fig. 1.

2) *La Crète, l'Illyrie et l'Italie méridionale*, nell'*Anthropologie*, 1896 p. 536-542.

3) V. sopra pag. 9 nota 3.

4) V. sopra nota 1.

5) *Mon. dei Lincei,* vol. V, pag. 121, fig. 12 (brocchetta con un' ansa bitorzoluta, del sepolcreto Molaroni); *ibid.* pag. 297, fig. 77 e pag. 298, fig. 78 (vasi del sepolcreto Servici, analoghi rispettivamente a quelli pubblicati dall' Amoroso e citati nella nota seguente). Si noti che questi sepolcreti sono assai antichi.

dei castellieri d'Istria 1). Questo indica un commercio di esportazione che si esercitava dalle popolazioni dell' Apulia, e in genere del sud-est d' Italia, in epoca anteriore alla colonizzazione greca di quella regione, che, come è noto, fu difficile e tarda. E va notato di passaggio che questi indizî di una civiltà apula preellenica abbastanza progredita per esportare i suoi prodotti fino nell' alto Adriatico, mentre l' inverso non ha luogo, sono contrarî tanto all' idea dell' Helbig, di una origine illirica delle antichissime popolazioni iapigie 2), quanto alla incertezza in cui resta il Reinach 3), il quale, di certo, non pareggia le probabilità di una origine illirica a quelle di una espansione di popoli marittimi migratori dal bacino orientale del Mediterraneo, se non in grazia delle sue note preferenze per l' occidente. Non parlo poi della passeggiata terrestre dall' Illirico al Jonio, cui il Pais vorrebbe costringere gli Japigi 4), perchè tale idea mi è sembrata sempre priva di fondamento, ed ho intenzione di trattare io stesso altrove questa tesi dal punto di vista storico-filologico.

Fino a pochi anni fa di questa ceramica e della sua continuazione presso le popolazioni indigene dell' Apulia si conosceva assai poco. In generale si credevano prodotti abbastanza tardi: dando un peso troppo esclusivo al fatto, peraltro accertato ed indubitabile 5), del loro rinvenimento anche insieme con vasi assai decadenti della comune fattura grecizzante e con altri oggetti d' epoca avanzata, non si poneva mente a distinguere in codesta classe di monumenti le serie più antiche dalle più recenti, nè si faceva attenzione al fatto, pure assai comune presso i popoli barbari ovvero rimasti per qualche ragione fuori delle grandi vie del commercio, che cioè uno stile od un' arte vi si può attardare per un tempo lunghissimo, in modo che sugli ultimi esemplari ripetuti per inveterata tradizione si possono fare presso a poco le medesime osservazioni che se fossero più antichi di alcuni secoli, anzi si deve

1) Amoroso, *Le necropoli preistoriche dei Pizzughi*, in *Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e Storia patria*, vol. V, 1889, tav. V, 1, 2.

2) In *Hermes*, XI (1876), pag. 257-290.

3) In *Anthropologie*, 1896, art. cit.

4) *Studi Storici*, I (Pisa 1892), pag. 1 sgg.: *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, appendice I, pag. 335 sgg.

5) Cfr. *Academy*, 1880, pag. 14. Io pure ho avuto occasione di osservare vasi analoghi trovati con suppellettile figulina e metallica anche del III sec. av. Cr. Ma, a dir vero, credo che saprei riconoscere a prima vista gli esemplari più tardi.

logicamente da essi risalire a tipi precedenti. La teoria, formulata soprattutto dal Lenormant, e comunemente accettata, poteva ridursi a questo: che nei secoli V e IV a. C. fossero stati in uso presso gl' indigeni delle Puglie vasi « geometrici » di uno stile somigliante a quelli di Cipro, e nei secoli III-II questa ceramica fosse stata sostituita dalle *trozzelle*, od anfore a rotelle, con ornati grecizzanti e talvolta con figure 1). Ma qual' era la ceramica antecedente al V secolo? E chi mai in quest' epoca avrebbe introdotto uno stile che era continuazione di una tecnica assai antica, in uso un tempo nelle isole del mare Egeo e sulle coste dell' Asia Minore? E come mai, se l' origine delle *trozzelle* datava dal III secolo soltanto, vi si sarebbe introdotta la figura umana in uno stile imitato dai vasi ionici od attici a figure nere, la cui fabbricazione era stata dismessa da più secoli? Il fatto di una durata fino ad epoca tarda non autorizza a concludere, contro la storia e la logica, che quella sia anche l' epoca delle origini per l' arte o lo stile in disamina.

Assai poco, sia di fatti sia di opinioni ragionate, può ricavarsi per codesti vasi dai cataloghi, anche pregevolissimi, delle varie collezioni in cui essi sono rappresentati; i quali cataloghi hanno tutti veduta la luce recentemente 2). An-

---

1) Cfr. Lenormant in *Gazette Archéologique* 1881-82, pag. 99 segg., tav. XIX-XXI.

2) Meritano qui menzione: Winnefeld, *Vasensammlung von Karlsruhe*, ove sono classificati come « altapulisch » alcuni esemplari poco importanti (n. 21-26);— Gardner, *Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum*, Oxford 1893, ove si descrivono i n. 81-88, che hanno relazione coi nostri, sotto il titolo di *Italian Geometric Vases*; — Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, vol. IV, London 1896, ove a pag. 218, F. 508, 509, si descrivono due askoi messapici dei quali uno è riprodotto a pag. 219, fig. 24;— Pottier, *Vases antiques du Louvre*, Paris 1897, pag. 35 sgg., tav. 29, D 20, D 23, D 25. Il Walters aggruppa i suoi due askoi (noto con piacere che nei nostri lavori, pubblicati contemporaneamente ed indipendentemente, ci siamo incontrati in tale denominazione) fra gli « archaistic vases », ed opina che « the technique, though not the decoration, is in imitation of the early Greek vases of 800-600 B. C. ». Che cosa poi egli intenda per vasi arcaistici ci fa sapere alla pag. 22 della Introduzione, dove li distingue in due classi, l'una *imitazione* di vasi primitivi e in cui comprende i due askoi messapici, l'altra *imitazione* di vasi a figure nere, in cui comprende una classe senza dubbio campana, come risulta dalle provenienze. Noi potremmo obbiettare che i ceramografi della seconda classe avevano certamente mo-

che il catalogo della raccolta di vasi nell' Antiquarium di Berlino, lodata opera del Furtwängler, benchè descriva una ricca serie di monumenti, non ne dà però una chiara idea 1). Il Furtwängler classifica infatti i vasi per le forme tectoniche e non per lo stile, descrivendo in un primo paragrafo quella forma che io ho denominata *orcio apulo*, e che egli, non so perchè, ma certamente a torto, chiama *anfora*; in un secondo paragrafo, tazze e coppe ad un manico; in un terzo, forme diverse (fra le quali non rileva abbastanza quella che, con molto maggior ragione delle pretese anfore, avrebbe potuto denominare *askos*); in un quarto, un vaso che egli pone isolato, con figure di guerrieri. Tutti questi vasi egli comprende insieme sotto la denominazione di geometrici; solo in un quinto paragrafo egli fa una distinzione stilistica, ponendovi i vasi nella cui ornamentazione s' introducono forme vegetali tolte dall' arte greca del sesto secolo a. C. E poichè in questo paragrafo prendono posto principalmente le anfore a rotelle, risulta, in fondo, la medesima divisione del materiale già proposta dal Lenormant 2).

---

delli da imitare, mentre i Messapi o gli Apuli che si vogliano, altrettanto certamente non ne avevamo più. Or come si può parlare, in entrambi i casi alla pari, di imitazione? Ma v' ha di più. Il Walters ritiene la sua *seconda* classe un prodotto degli « Iapygian aborigines » (?). Quasi si crederebbe ad uno spostamento materiale della stampa, e che questo periodetto si riferisca ai due askoi; ma purtroppo, nella stessa introduzione, il Walters mostra di credere (pag. 19-20) che i costumi di guerrieri ricorrenti sui vasi campani tardi, e senza dubbio osco-sannitici, siano « probably Messapian » (?!). V' è di che preferire il Pottier, che si astiene dal formulare qualunque giudizio sui vasi sopra citati; ma non posso approvare che, senza giustificazioni nè chiarimenti di sorta, li aggruppi in una medesima tavola con vasi micenei e con altri che non ci hanno nulla da fare, scrivendo sotto: « Vases géométriques d' Italie — Style mycénien et style géométrique du XII^e au VIII^e siècle av. J.-C. ».

1) Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Berlin, 1885.

2) È talvolta difficile seguire il Furtwängler nelle sue succinte descrizioni e rendersi perfettamente conto dell'oggetto che descrive. Il suo catalogo, che per tanti versi ha segnato un progresso considerevole, e che rimane modernissimo anche di fronte agli ultimi, è però assai vecchio in una cosa, nell' assenza della parte grafica. Non essendosi pensato in tempo ad inserirvi vignette ed aggiungervi tavole come in quello del Walters, sarebbe desiderabile la pubblicazione di un atlante, come quello del Pottier. Ho pure osservato numerosi errori incorsi nel riferire le

3

Io non posso approvare questo metodo di classificazione, che mi sembra tutt'altro che esatto. Se si vuole adoperare nella classificazione il criterio stilistico, come è quasi sempre, e giustamente, intenzione del Furtwängler, bisogna adoperarlo in modo continuo, logico ed esatto. Ora lo stile non è costituito tanto dagli elementi che si adoperano, quanto dal modo di adoperarli; e la introduzione di qualche elemento straniero in uno stile di accentuato carattere locale è pura accidentalità. Basta conoscere superficialmente qualche buona raccolta etnografica, per osservare, ad esempio, l'influenza esercitata dall'arte europea sulle arti dei selvaggi moderni, ed accertarsi che l'introduzione di nuovi elementi ha tutt'altro che spento ad un tratto lo stile locale.

Fig. 11

provenienze italiane. Per limitarmi ai vasi che ci riguardano, suppongo che la pretesa *Pomaria*, provenienza del n. 292, possa essere Pomarico di Basilicata; *Ceglio*, dei n. 259, 290, 291, è senza dubbio Ceglie di Bari; ed i n. 250, 277 non provengono certamente da *Canossa* (curioso scambio specialmente per un dotto tedesco!), bensì da Canosa di Puglia. Il n. 271 non è stato inteso dal Furtwängler, che sembra non conoscesse i parecchi esemplari analoghi di Napoli e di altre collezioni. Egli lo battezza « seltsames Giessgefäss » mentre non è nè l'una cosa nè l'altra, bensì la lucerna comune delle popolazioni apule prima della introduzione appo loro delle lucerne greche e romane. Pubblicherò presto un esemplare recentemente acquistato da me per le collezioni del Museo di Napoli, che prova tale destinazione in modo definitivo.

Io ho creduto adunque poter distinguere nella ceramica arcaica dell' Apulia due stili o maniere d' ornamentazione, in ciascuno dei quali la introduzione di elementi tolti dall' arte greca è accidentale e dovuta alla influenza di un tempo posteriore. Entrambi gli stili hanno qualche cosa di comune, ed è che la decorazione consiste principalmente in bande o zone. Ma in una classe di vasi, che discende direttamente da quelli di Taranto, esse consistono in semplici linee di colore, tirate mediante larga appoggiatura di pennello, con predilezione di spartimenti in senso verticale. Nell' altra classe, rimasta finora trascurata, benchè interessantissima, e che io pel primo ho segnalata ai dotti, queste bande sono

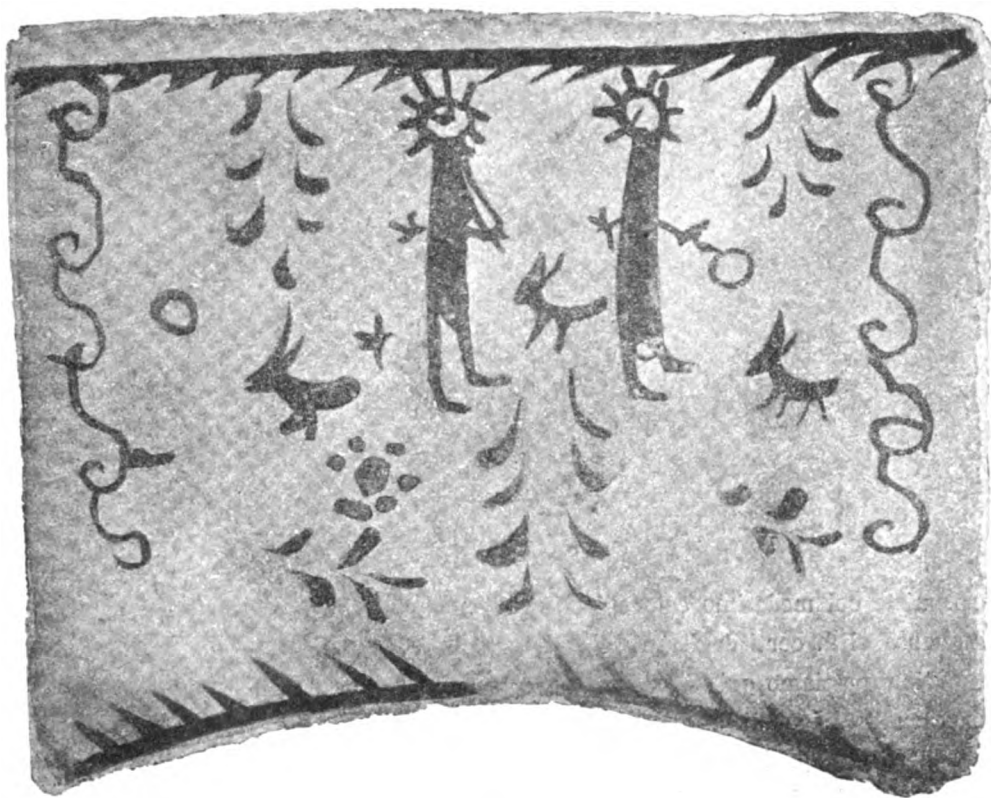



Fig. 12

continue e potrebbero dirsi istoriate, perchè distinte con semplici linee sul fondo del vaso, e riempite di ornati correnti in giro. Dai due gruppi escludo ora le *trozzelle*, che prima inceppavano la mia classificazione. E ciò non perchè in esse si manifestino ornati fitomorfi ellenizzanti, come vorrebbe il Furtwängler, poichè ciò avviene pure negli esemplari più tardi delle altre classi; ma perchè.

dopo la pubblicazione della mia memoria sulla ceramica arcaica delle Puglie, ho avuto occasione di riconoscere che tale forma di vasellame, nonostante la sua tenace persistenza fino a tarda epoca, non è niente affatto originaria ed indigena, bensì introdotta dai figuli delle colonie greche, verso il VI secolo a. C. e certamente non prima del VII 1).

La mia memoria sopra citata, in cui per la prima volta fu ampiamente analizzato lo stile dei vasi indigeni delle Puglie, descrive in primo luogo, fra gli esemplari del Museo di Napoli, quelli che appartengono alla classe con zone istoriate. Essa venne da me detta *messapica*, perchè in uno dei due vasi principi e sommamente caratteristici, pubblicati nella tavola a colori annessa a quella memoria, ricorre una iscrizione in lingua messapica, dipinta dallo stesso

Fig. 13

ceramista col medesimo colore degli ornati, prima della cottura, e che per conseguenza ci fa certi degli autori di tali fittili decorati.

Non possiamo qui, in un' opera di carattere generale e complessivo, tornare su tutti i particolari esaminati nella monografia. Ci limitiamo quindi a riprodurre esempî delle figure umane, femminili le une (fig. 11), maschili le altre (fig. 12), che fanno parte della decorazione di quei due vasi 2). È da notare

1) Cfr. *Notizie*, 1897, pag. 171 sgg.

2) Esse offrono notevoli riscontri con figure umane che ricorrono su vasi, pietre incise ed altri monumenti egei; soprattutto caratteristico è il modo di far la testa con un circolo, dentro il quale è talvolta un punto che esprime l' occhio, ed attorno una raggiera che indica i capelli. Cfr. i riscontri addotti nella mia memo-

che, quantunque sommamente schematico, lo stile di queste figure è ben determinato; non sono tentativi infantili oscillanti ed incerti, ma ripetizioni quasi a stampo di schemi trovati una volta e fissati poi con un lungo esercizio. Questo stile non ha nulla da fare col geometrico ellenico: basterebbe osservare che nei vasi del Dipylon il torace è espresso da un triangolo col vertice all'in giù, in corrispondenza quindi della vita; mentre nello stile messapico quando esso è espresso da un triangolo, come nelle figure di donne, è posto, con osservazione assai meno giusta delle forme naturali, col vertice in su. Sono pure assai notevoli e caratteristici gli ornati che riempiono il campo nella fig. 12, e cioè animalucci che rassomigliano a capre, stellucce, fogliami e catene formate di un elemento che ha la forma di punto interrogativo capovolto.

La fig. 13 ci porge un esempio della forma di askos a due colli, con ma-

Fig. 14

Fig. 15

nico a staffa; forma che io credo intermedia fra la « Bügelkanne » (amphore à étrier; false necked amphora) micenea e l'askos greco o grecizzante. La decorazione di questo vaso dà un'idea dello stile messapico, con le zone istoriate che per lo più lasciano libero il terzo inferiore del vaso. Una curiosa variante di questo tipo ci è presentata da un vaso della Raccolta Santangelo 1), con manichi ad anello laterali e grande bocca con coperchio in luogo del manico a staffa. Altri askoi ad un collo appartengono ad un tipo più recente, che si rav-

ria edita dall'Accademia dei Lincei e nell'articolo citato di S. Reinach (*Anthropologie*, 1896). V. principalmente il frammento cretese pubblicato da L. Mariani nei *Monumenti dei Lincei*, vol. VI, tav. IX, fig. 10.

1) *Mon. dei Lincei* vol. VI, pag. 367, fig. 10.

vicina più alla forma dell' otre ed all' askos greco; anche la decorazione è alquanto diversa, concentrata attorno al manico ed al collo, dove le zone con ornati sono disposte verticalmente 1).

Si possono mettere insieme con questi vasi anche la maggior parte di quelli che ho denominato *orci apuli*, ed il cui tipo è dato nelle fig. 14, 15; quantunque la forma si presti poco allo sviluppo di zone orizzontali, che spesso si trasformano in spartimenti e riquadri. Io credo che questa forma abbia un' origine veramente antichissima e primitiva, e rappresenti la continuazione diretta, con relativo ingrandimento ed espansione alla bocca, del « vaso a calamaio » egeo 2).

Fig. 16

Fig. 17

Dall' altra parte invece, le figure 16, 17, 18 e 19 ci rappresentano dei vasi listati, che appartengono a quella classe la quale discende direttamente dai vasi tarantini già esaminati. I primi due sono tazze o coppe ad alta ansa, con imitazione di forme metalliche, e nell'esemplare fig. 17 perfino di due chiodelli che fermano al labbro l'ansa piatta. Gli altri due vasi sono lucerne a mano, che hanno una vaschetta ove si deponeva lo stoppino, il quale veniva modicamente imbevuto d' olio per mezzo di un filtro a forami praticati sulla parete di fondo della vaschetta che comunicava così con l' interno del vaso 3). È notevole il saggio plastico del collo d' uccello nella fig. 19.

---

1) Cfr. *Mon. dei Lincei*, vol. VI, pag. 369, fig. 11.

2) Cfr. *Mon. dei Lincei*, vol. VI, pag. 391 sgg., fig. 34, 35, 36.

3) Cfr. Furtwängler, *Berlin. Kat.* n. 271. Variante del tipo è il vaso del Louvre D, 23 (Pottier, op. cit., tav. 29). Entrambe le serie sono decorate con la stessa tecnica dei vasi di Taranto già esaminati, cioè dipinte con colori opachi; ma

Dalla minuta analisi che feci dello stile di questi vasi risultò che, per la serie decorata con zone e scomparti riempiti di triangoletti od altre forme geometriche, si offrono i più stretti rapporti con vasi ciprioti e cario-asiani, val quanto dire con la ceramica di luoghi non ellenici del Mediterraneo orientale. Per la classe messapica invece, a me sembrò e sembra che moltissimi elementi stilistici, anzi tutti quelli veramente essenziali e primitivi, si potessero derivare dalla ceramica « micenea » e soprattutto da esemplari cretesi-egei.

Fig. 18

Ora, che il nome di messapica, col quale ho battezzato l'importante classe di vasi da me distinta, sia legittimamente imposto, è cosa che non si discute, come non si discute per le epigrafi scritte in quella lingua, alle quali i miei vasi hanno arrecato un inaspettato contributo 1). Ma la vera questione è di sapere

al nero (esclusivo nella serie tarantina) accede qui un rossobruno, e nei più recenti esemplari messapici anche un rosa e un bruno d'ocra.

1) Il ch. Furtwängler, in una recensione del vol. VI dei *Monumenti dei Lincei* (*Berliner philol. Wochenscrift*, 1896, 28 nov., pag. 1521 sgg.), parlando in termini per me assai lusinghieri della mia pubblicazione, segnala alcuni importanti pezzi che appartengono al tipo messapico: due con figure umane in Vienna (Hofmuseum, Inv. 1287); uno in Zurigo, con *choros* di donne che tengono rami nelle mani; un altro proveniente da Ruvo, con iscrizione messapica, e che si trova da lungo tempo nel *Museum für Kunst und Gewerbe* di Amburgo. Non pare all' egregio

in primo luogo se questo nome rimarrà con un significato piuttosto convenzionale e ristretto, ovvero sarà storicamente determinabile; e in secondo luogo, qual nome spetterà all' altra classe della ceramica apula e quale sarà la sua relazione con un determinato strato etnico. Purtroppo la ceramica indigena delle Puglie, nota a noi massimamente nel suo periodo più tardo, ci si presenta come un insieme confuso che ha preso una tinta quasi omogenea. Forse però delle buone campagne di scavi sistematici che risalgano ad un periodo antecedente potranno renderci più chiara la distribuzione originaria e la stratificazione delle varie classi di materiale. Ma se anche il risultato fosse negativo,

Fig. 19

io non credo che la scienza dovrebbe rinunziare ad una di quelle integrazioni abbastanza fondate, sebbene congetturali, delle quali vive e senza le quali sarebbe forse inutile ogni ricerca in un passato lontano. Una volta che è possibile distinguere nel materiale due stili, mentre dall' altra parte la tradizione storica ci parla di più d' un elemento costitutivo delle antichissime popolazioni apule, anzi propriamente di due, nasce spontaneo il pensiero di porre in relazione i monumenti con la tradizione, e di riconoscere in ciascuno degli stili l' impronta etnica di un popolo. Il fatto di una mescolanza e di una omogeneità su-

---

uomo che noi abbiamo fin troppo da fare col materiale di casa nostra, e che sarebbe un po' il dovere di coloro che ci hanno preso degl' importanti esemplari il restituirceli sotto forma di buone pubblicazioni e farne partecipe tutta la scienza?

perficiale acquistata in progresso di tempo anche dalle varie genti che occuparono le Puglie, non impedisce di risalire a quel tempo intorno al quale c' informa la tradizione storica, e nel quale esse conservavano una diversità.

Io sono pur sempre inclinato a porre il materiale ceramico indigeno dell' Apulia, di carattere non greco, e sul quale ricorrono iscrizioni in una lingua che probabilmente non è neppure ariana, in relazione con le tradizioni storiche le quali ci affermano la venuta di genti preelleniche dall' Egeo. Per la classe messapica, che mi si offriva meglio determinata, coi suoi riscontri con Creta (dove esisteva un fiume **Μεσσάπιος** e dove apparvero anche manifesti documenti

Fig. 20

di genti e lingua non greca nè ariana) io proposi anzi una più precisa identificazione, considerandola come produzione di quei Messapi che la tradizione riferita ad Erodoto dagli abitanti di Praesos (non Elleni) vuole emigrati da Creta verso l' Occidente prima che l' isola fosse occupata dagli Elleni 1). Mi riserbai il giudizio intorno alla classe con ornati a bande e scompartimenti, e la sua attribuzione ad un determinato elemento etnico, perchè volevo far precedere la ricerca storico-etnografica, necessaria ad orientarsi fra le varie teorie proposte dai dotti; mi limitai pertanto a notare la loro relazione con ceramiche di paesi orientali non ellenici. Ma, assorbito dalle esigenze della mia attività più strettamente archeologica e del mio ufficio, non mi è restato tempo per

1) Herod., VII, 170.

pubblicare il promesso saggio storico sulle antichissime popolazioni pugliesi, benchè il materiale ne sia pronto da due anni. Nondimeno il pensiero non espresso nella mia memoria edita dall' Accademia dei Lincei riesce tutt' altro che un enigma per chi tenga presenti le tradizioni storiche relative al sud-est della nostra penisola; e non trovo ora, ripensandoci, una ragione sufficiente per non anticipare qui i risultati delle mie indagini, i quali m' inducono a riferire lo stile non messapico e, come sembra, più antico, agli Japigi che, secondo

Fig. 21

la giusta interpretazione delle fonti storiche, occuparono appunto il territorio pugliese prima della venuta dei Messapi 1).

---

1) Tanto si rileva dalla espressione erodotea l. c.: ἀντὶ μὲν Κρητῶν γενέσθαι Ἰήπυγας Μεσσαπίους (ossia « quegli Japigi che hanno nome Messapi, parte del popolo iapigio ») e dalle più autorevoli fonti storiche e geografiche, che discuteremo in altro luogo. Non è forse senza significato che Antioco di Siracusa, nel passo riferitoci da Strabone (VI, pag. 279 C), identifica con gli Japigi quegli abitanti di Taras, anteriori alla colonizzazione ellenica, che egli crede venuti da Creta. Io penso che tale identificazione sia sostanzialmente vera; falsa invece la leggenda dell' arrivo da Creta, e calcata sulla tradizione erodotea della venuta dei Messapi. Questa, che io ritengo l'ultima e tardiva immigrazione in Italia di popolazioni egee non ancora ellenizzate, avrà in parte cancellato il ricordo di altre più remote. Il nome di iapigia, che io vorrei dato alla classe di ceramiche rappresentataci dalla serie tarantina, è dunque giustificato dalla tradizione.

Diamo ora un esempio delle *trozzelle* pugliesi nella fig. 20. Abbiamo detto che da nostre ulteriori osservazioni risulta come questo genere sia sovrapposto, e non discenda nè dall' uno nè dall' altro stile apulo primitivo. Aggiungiamo ora una considerazione che forse il lettore avrà già fatto: che cioè nell' esemplare da noi riprodotto (e così in molti altri) sebbene gli ornati non abbiano un deciso carattere nè messapico nè iapigio, molto meno hanno un carattere ellenico, anzi vi mancano affatto quelle forme vegetali prese ad imprestito dall'arte greca del VI secolo a. C., e che ricorrono sopra numerosi esemplari della stessa

Fig. 22

Fig. 23

classe. Non vi è dunque connessione necessaria tra questa forma tectonica e la decorazione vegetale, in modo che tutte le *trozzelle* si possano comprendere sotto la denominazione di *vasi con ornati vegetali*. Però dal complesso del materiale risulta un carattere di epoca più tarda.

Ho già detto che io credo aver segnalata l'origine delle *trozzelle* in una modificazione di forme tectonico-ornamentali del vasellame ellenico fatta dai figuli delle colonie greche. Secondo i dati finora conosciuti, attribuirei questa modificazione ai figuli delle colonie greche del versante tirreno della Lucania. Nel Vallo di Diano sono infatti apparsi numerosi saggi di una ceramica particolare che ho riferito a fabbriche italiote e di cui le figure 21, 22, 23 e 24 danno una idea 1). Sono vasi a grandi pance, di argilla figulina non abbastan-

---

1) Cfr. *Notizie degli Scavi*, 1897, pag. 168 sgg., ove riferisco ampiamente intorno a questa ceramica del sepolcreto Boezio, presso l'abitato di Sala Consilina.

za depurata, nè perfettamente allisciata, sulla quale furono tracciati a mano libera e prima della cottura ornati policromi, ottenuti con ossidi di ferro e manganese che danno due colori, l' uno rosso-violaceo, l' altro bruno. Questi ornati hanno un gusto assai più greco di quelli dei vasi apuli, benchè consistano anch' essi in bande e scompartimenti. Vi si notano reminiscenze dello stile cipriolo, rodio e melio, in una mescolanza caratteristica che potrebbe essere documento della diversa origine di quegli emigranti i quali, formando una ragunata, venivano in occidente a fondare una colonia per ragioni di commercio; e sembrano piuttosto derivare da una tradizione incerta e complessa, anzichè da una imitazione diretta di determinati modelli. Anche le forme, secondo altrove notai, sono greche come gli elementi dello stile decorativo; e però non dubitai di assegnare tali vasi (che tengono il luogo di mezzo fra la rozza ceramica indigena e la fina d' importazione, rinvenuta insieme con essi nelle tombe Boezio di Sala Consilina) a fabbricazione locale delle colonie greche.

Ma è importante pel nostro soggetto una osservazione già da me comunicata quando riferii sul materiale di quella necropoli. Il vaso fig. 23 presenta un dischetto applicato presso l' attacco del manico col labbro, analogamente a quelli che si riscontrano in vasi rodî, corinzi ecc., e che derivano da vere borchie adoperate negli esemplari di metallo. Ora, dando un po' più di sveltezza al vaso fig. 23, nasce subito la forma della fig. 24, che raffigura un vaso da me visto a Sala, della medesima tecnica che gli altri tre, ma trovato presso le mura di Àtena lucana. Esso adotta un innalzamento dei manichi (uno dei quali manca) al di sopra della bocca, come già apparisce nelle anfore delle tombe Boezio; e di più, trasporta il dischetto alla sommità del manico, diventando una vera anfora a rotelle. Tale credo sia l' origine di questa forma, che fu esagerata dagli Apuli quasi in una traduzione barbarica delle forme, piegando ad angolo le anse e moltiplicando e rendendo pesanti i dischi. Ma sul versante tirreno non si adopera per questa foggia di vaso il nome dialettale pugliese; ed il rinvenimento di essa nei confini dell'antica Lucania giustifica il nome di *anfora apulo-lucana*, già da me proposto per le *trozzelle*.

Fig. 24

Con questi vasi ha qualche affinità una serie di prodotti campani, che anche attribuisco a fabbricazione delle colonie. Sono frequenti a Suessula, e due

esemplari di questa classe sono stati da me per errore inclusi tra gli apuli 1). Altri esemplari erano già divulgati 2). Si nota in essi un carattere anche più strettamente ellenico, mentre il colorito locale sembra molto meno accentuato che sulle coste lucane. Si osserva pure una dipendenza piuttosto dalla fabbricazione protocorinzia-geometrica e dallo stile geometrico propriamente detto, anzichè da modelli insulari-orientali, essendovi adoperate vere linee e figure geometrizzanti piuttosto che fasce, e molto meno girate a nodo o accompagnate da elementi vegetali (cfr. fig. 21). Vi sono brocche cumane, anche nella Raccolta del Museo Nazionale di Napoli, le quali per la forma del ventre, del collo e della bocca trilobata, come per la decorazione a linee orizzontali tracciate con l'aiuto del tornio ed a scompartimenti con triangoli sul collo, discendono direttamente dalle brocche del Dipylon e del Falero. Solo, gli elementi adoperati sono più poveri, e la figura ne è esclusa.

CAPITOLO II.

I VASI FIGURATI ELLENIZZANTI — SERIE CAMPANA A FIGURE NERE VASI A FIGURE ROSSE — VASI « NOLANI » — IL PRIMO STILE PUGLIESE.

Col progredire dell' industria figulina, i pittori di vasi acquistarono una maggiore padronanza delle forme, e la figura umana, prima non tentata, poi a poco a poco aggiunta quasi come accessoria, divenne in ultimo parte principale. Questa evoluzione, preparata nelle officine ioniche e corinzie, ebbe il suo vero trionfo in quelle di Atene. Della figura umana i ceramografi attici fecero principal fondamento alla decorazione dipinta, e rappresentarono scene della mitologia e della vita comune, in modo da darci un quadro delle credenze, del patrimonio leggendario, degli usi e dei costumi del tempo loro.

Nel precedente capitolo abbiamo seguito, per quanto è possibile col materiale di cui oggi disponiamo, lo sviluppo di un' arte ceramica che io ritengo importata nelle nostre contrade da popoli migratori i quali vennero dall'oriente del Mediterraneo a stabilirvisi. Abbiamo anche notata la ceramica, assai diversa, delle colonie greche, che restano fin dal principio inferiori di gran lunga alla madre patria, sebbene, in Lucania meno, in Campania più, strettamente

1) *Mon. dei Lincei*, vol. VI, pag. 383, fig. 29; 384, fig. 30.

2) Cfr. p. e. *Not. degli Scavi*, 1878, tav. IV, 1; V, 1.

dipendenti dai modelli artistici ed industriali della Grecia propria 1). Anche alla Campania appartiene una fabbrica di vasi a figure nere in uno stile che deriva dall' arte ionica del secolo VI a. C. Sono principalmente anfore di piccole dimensioni, le quali variano poco attorno ai 25 cm. di altezza (cfr. fig. 25, 26); talvolta in luogo dei due manichi laterali viene applicato alla medesima forma un piccolo manico ad arco che passa sopra la bocca, come già si trova nella più antica ceramica rustica campana: questo piccolo manico in

Fig. 25

Fig. 26

arco sulla bocca è molto caratteristico per la regione, ove dura fino ai vasi d' epoca decadente, e talora ha nel mezzo un bitorzolo con forellino, per passarvi un anellino di bronzo e legarvi in tal modo una catena o fune; altre volte il secondo anello è anche di creta cotta, come nell' esemplare qui rappresentato (fig. 27). La forma del vaso diventava così molto pratica per attingere acqua, sebbene la fragilità della materia esponesse il manichetto, con l'uso.

1) Non corrisponde tale differenza a quella che doveva correre tra gli spostamenti etnici preistorici (vere migrazioni di cui nella tradizione storica è rimasto vivo il ricordo) e quelli dell' epoca storica, di carattere coloniale-commerciale, in cui non tutta la popolazione, nè la parte migliore, cercava nuove sedi?

a rompersi prima o poi 1). Molte di queste anforette sono tutte verniciate di nero; soltanto in una zona risparmiata sulle spalle è dipinto l'ornato con un color nero quasi opaco. Esso consiste spesso in un tortiglione ovvero in una ghirlanda ionizzante di nodi e bottoni di loto alternati, ovvero anche in palmette, sole o alternate con fiori di loto. In alcuni esemplari gli ornati riempiono anche una considerevole zona sul ventre: in altri questa è occupata dalle figure, ovvero le rappresentanze sono due, in campi limitati su ciascuna faccia del vaso. Spesso le figure sono correttamente disegnate, con particolari graffiti; altre volte sono assai rozze. Talora è adoperato il color bianco, sia sul nero, sia applicato direttamente sul fondo naturale dell'argilla: qualche accessorio è in rosso-bruno. Caratteristici sono gli occhi allungati, risparmiati dal fondo della terracotta. Esemplari di questa classe si sono trovati a Suessula, e sono frequenti nella necropoli capuana 2).

Fig. 27

Le recenti scoperte avvenute sull'acropoli d'Atene fanno risalire al sesto secolo a. C. il principio della fabbricazione di ceramiche a figure rosse. Tutto il ciclo dei grandi maestri di tazze è anteriore al 480, perchè nei numerosissimi frammenti rinvenuti tra rottami e depositi in quella parte dell'acropoli che fu livellata all'indomani della invasione persica, tutti i loro stili sono rappresentati;— il che non esclude che qualcuno di quei ceramisti abbia poi continuato a lavorare in uno stile più sviluppato 3). L'Etruria ha offerto ancora in questo periodo un grande sbocco ai prodotti attici, ed è ricca di queste belle tazze: nell'Italia meridionale, invece, o il commercio con l'Attica ebbe una sosta, per non essere largamente ripreso se non a quinto secolo avanzato; ovvero il genere non ebbe voga, come parrebbe anche attestare lo scarso numero di kylikes italiote

1) Si noti che forma e dimensioni (smesso il manichetto superiore) sono rimaste nelle *mummarelle* napoletane, che sono appunto vasi da acqua.

2) Li ho segnalati io stesso (*Not. degli Scavi*, 1897, pag. 10, 11) in tombe che appartenevano ai primissimi anni del V secolo av. Cr.

3) Hartwig, *Meisterschalen*, testo, pag. 1 sgg.

imitate dalle attiche. Certo è che la prima serie veramente considerevole di vasi attici a figure rosse si trova in Campania, e sono le così dette « anfore nolane ». Ormai nessuno più ignora che non è questa la loro esclusiva provenienza, e che se ne trovano un po' dappertutto, anche, naturalmente, nella loro patria, l' Attica. Per attiche le chiariscono la creta, la vernice, lo stile, i soggetti. Chi mai, guardando le due anfore nolane del Museo di Napoli l'una con la rappresentanza di Trittolemo (n. 3093), l' altra con quella di Elena inseguita da Menelao (n. 3129), non ricorda i due vasi attici corrispondenti del Museo Gregoriano e non ravvisa negli uni e negli altri il medesimo carattere del disegno, le medesime tradizioni artistiche e quasi la stessa mano? Queste anforette attiche sono tanto più facilmente riconoscibili, in quanto che un certo numero di imitazioni locali, dal disegno più rozzo e dalla creta più pallida, non manca. Ma questa prima fabbricazione campana nello stile greco-attico non si limitò alla forma dell' « anfora nolana ». Abbiamo altri vasi, e soprattutto crateri a campana, che manifestano una imitazione ancora incerta e servile, in cui non si può, per ora almeno, neppur distinguere vari e determinati caratteri corrispondenti a vari luoghi di fabbricazione. Vi sono talvolta dei problemi, semplicissimi in apparenza, che sfidano l'acume dell'occhio più esercitato, come dell' intelletto più penetrante.

Per fortuna, l' importanza di tali problemi non è sempre molta: e credo anzi che ad imitazioni così servili, che quasi si direbbero contraffazioni mal riuscite, ne vada attribuita una assai limitata. Questo carattere quasi di contraffazione non si ritrova però, a dir vero, neppure dal principio, in Lucania ed in Apulia, dove accanto allo sforzo dell' imitazione comparisce subito una più libera manifestazione delle tendenze locali. Ho già osservato altrove che la popolazione delle colonie greche, dedita soprattutto alla mercatura ed esercitante il commercio dei prodotti della madre patria, non poteva avere, ed infatti non ebbe mai artisti di tal forza da mutare la funzione economica che le città stesse esercitavano verso le popolazioni indigene, e trasformarle da importatrici in produttrici. Vedremo in seguito che questa mutazione e la emancipazione dal mercato attico si dovette invece ad un altro fenomeno storico: alla conquista delle città italiote per parte dei popoli italici delle regioni interne, e all' intervento diretto di questi nell' amministrazione e nella politica di quelle. Ma una iniziativa delle genti italiche nell' impianto di una industria greca in una loro città interna, prima di un contatto più intimo e quasi di una fusione con i greci della costa, non è probabile. Converrebbe piuttosto credere che industriali greci, sia allettati da qualche speciale ragione, sia in occasione di uno di quei fre-

quenti ravvicinamenti ai barbari contro i rivali di altra e perfino della medesima stirpe ellenica, abbiano fondata un' officina presso i loro clienti dell' *hinterland*. E però difficile che il primo luogo di fabbricazione dei vasi a figure rosse in Campania fosse Nola; giacchè da una parte il materiale che la necropoli nolana ha fornito è quasi totalmente d' importazione, dall' altra mancano gl' indizi di una continuazione della fabbrica in epoca più tarda. Vedremo nel libro seguente dove questa fabbrica poteva invece aver sede.

Anche in Apulia la fabbricazione locale cominciò senza dubbio nel quinto secolo, ma, benchè seguisse strettamente i modelli attici, vi si notano già caratteri propri, ed una maggiore padronanza delle forme e perfezione artistica. I vasi di questo primo stile pugliese sono finora rari, e pochi ci hanno fatto attenzione. Nelle due più recenti trattazioni generali di vasologia, la *Cèramique grecque* di Rayet-Collignon, e l' articolo *Vasenkunde* del Von Rohden, in *Baumeister's Denkmäler*, non se ne fa parola per nulla. Una sola notizietta si trova quasi sperduta in un numero della *Berliner philologische Wochenschrift* (17 novembre 1888). È il Furtwängler, che in alcune note di viaggio riconosce giustamente nell' hydria con la rappresentanza di Canace, conservata al Museo provinciale di Bari, uno *specimen* interessante di ceramografia locale appartenente ancora al V secolo 1). Ma egli non cita analogie. E pure al Museo di Napoli esistevano, e bene in vista, parecchi buonissimi esemplari di tale stile. Richiamo principalmente l' attenzione sui seguenti: *a)* due hydrie come quella di Canace, (n. 3241 e 3247), entrambe di forma svelta, con zona di figure sulle spalle, ed altra sulla pancia, separate da una fascia di palmette; *b)* una pelike (n. 2894); *c)* tre anfore, (n. 2416, 2418 e 2018), anche più interessanti. La forma di esse è ancora assai simile a quella dell' anfora attica del V secolo. Nell' ultima tutta la pancia è occupata da grandi figure: nelle due prime, di cui presento la riproduzione da fotografia (fig. 28 e 29), c'è una zona superiore ed una inferiore, completa nel n. 2418, fig. 28, dove le due rappresentanze principali, anteriore e posteriore, sono divise da palmette, mentre nel n. 2416, fig. 29, il campo è su ciascuna faccia limitato da liste verticali risparmiate nel fondo naturale dell'argilla, e nel campo così limitato sono dipinte le due zone, che restano interrotte sotto i manichi da uno spazio nero senza ornati. Da questa forma è poi derivata quella che si ritiene come tipica dell' anfora pugliese, l' anfora di lusso (*Prachtamphora*).

La cronologia di qualche dotto locale, che, come il compianto Sig. Gio-

1) Cfr. *Archäologische Zeitung*, 1883, tav. VII.

vanni Jatta di Ruvo, voleva rinserrare tutto lo svolgimento dello stile ceramografico apulo nel III secolo, è adunque senza dubbio sbagliata. Nè uno svol-

Fig. 28

gimento così vasto si può restringere tutto in un sol secolo, nè è possibile che le imitazioni, in un genere tanto commerciabile e tanto commerciato di fatto, fossero posteriori di più d'un secolo ai loro modelli: che cioè in Puglia s'imitassero vasi di cui la maestra Atene aveva smesso da due secoli la forma e lo stile. Se in qualche caso sporadico si è potuto accertare il rinvenimento di

tali vasi con altri di stile posteriore, non è da porre in dubbio che i primi devono essere stati conservati lungo tempo come cimeli.

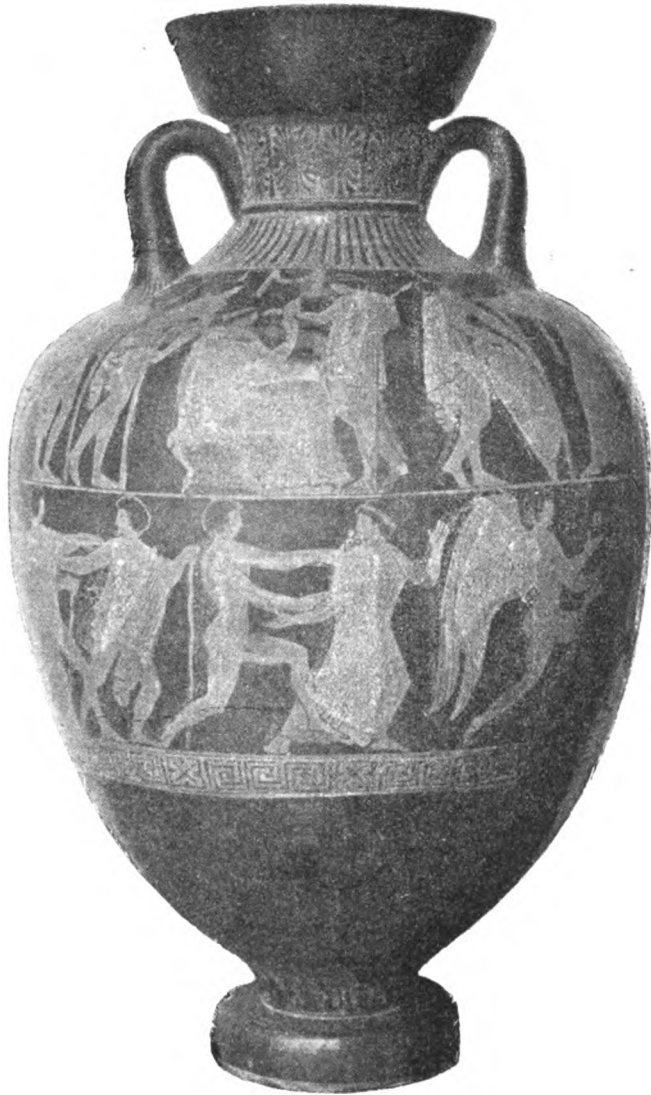



Fig. 29

Ma queste imitazioni pugliesi, sebbene non si discostino dallo stile attico quanto i vasi d' epoca posteriore, pure già portano, per così dire, i segni precursori di quella, e già nei tipi delle teste e in certi particolari disegnati alla svelta, come le estremità, si presentono le troppo fugacemente schizzate figure del tardo stile. L' elemento locale si afferma pure in alcune particolari-

tà del costume: ad esempio il giovane che siede a sinistra nella sona superiore dell'anfora fig. 28 porta l'alto berretto conico delle popolazioni peucezie, che disgraziatamente è riuscito poco visibile nella fotozincografia. Tutti i vasi che abbiamo citato sono suppergiù allo stesso stadio: colori aggiunti non sono ancora usati: la creta non ha il bel rosso attico ed è un po' più gialla anche di parecchi vasi pugliesi posteriori, però meglio preparata, come pure la vernice è più uguale.

In Lucania, che, con l'Apulia e la Campania forma la triade regionale italiota in cui la ceramografia fu attiva, troviamo anche delle anfore analoghe per la forma a quelle del primo stile pugliese ora descritte, e certo contemporanee: ma il disegno delle figure e degli ornati ha in esse, secondo noi, un carattere locale molto più accentuato, che è diverso dall'apulo, e che non si modifica con varietà così grande, ma resta sempre piuttosto conservativo. E però ne parleremo meglio in altro luogo, anzi che in questo primo periodo della storia dell' industria ceramica nelle nostre contrade: periodo che, diviso in due fasi, stili preellenici e protoellenici da una parte, e dall' altra vasi figurati ellenizzanti sino alla fine del V secolo, possiamo chiamare in complesso « delle importazioni ed imitazioni ».

LIBRO II.

Il periodo delle fabbriche e degli stili locali.

CAPITOLO I.

VASI FIRMATI — ASSTEAS — PYTHON — LA FABBRICA DI PAESTUM.

Chi vuole intraprendere uno studio scientifico intorno alla ceramografia dell'Italia Meridionale nel periodo del suo pieno sviluppo e dell'autonomia commerciale conquistata con l'emancipazione dal mercato attico, deve come primo ed immediato scopo proporsi di distinguere vari gruppi di vasi ben caratterizzati. Ora se ce n'è un gruppo che si offre da sè già bello e formato e perfettamente distinto, niente di più naturale che cominciare appunto da questo. Tal' è il caso dei vasi firmati da uno stesso artista.

Si conoscono i nomi di tre soli pittori vascolari italioti: Assteas, Python e Lasimos 1). Gli ultimi due non ci hanno lasciato chè un solo vaso per ciascuno; quelli con la firma di Assteas sono invece cinque, ed anche per questa circostanza meritano che ce ne occupiamo in primo luogo. Li enumeriamo nell' ordine seguito dal Klein:

A — Cratere a calice — Museo di Madrid 2).
a Herakles furente (fig. 30) — *b* scena bacchica (fig. 31).

---

1) Cfr. Klein, *die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*², Vienna 1887, pag. 206 sgg. Sopra Assteas cfr. Winnefeld, in *Bonner Studien*, Berlino 1890: è uno studio discretamente condotto, ma non esauriente.

2) *Monumenti dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, vol. VIII, tav. 10; *Wiener Vorlegeblätter* B, I.

B — Cratere a calice — Museo di Berlino 1).
a scena di φλύακες (fig. 32) — *b* scena bacchica (fig. 33).

C — Cratere a calice — Museo di Napoli 2).
a Frisso ed Elle sul montone (fig. 34) — *b* scena bacchica (fig. 35).

D — Cratere a campana 3) — Museo di Napoli 4).
a Cadmo che uccide il dragone tebano (fig. 36) — *b* scena bacchica (fig. 37).

E — Lekythos panciuta — Museo di Napoli 5).
Herakles presso le Esperidi (fig. 38 e 39).

Del vaso B possiamo sbrigarci subito in non molte parole. La sua rappre-

---

1) Millingen, *Vases grecs*, tav. 46; *Vorlegebl.* B, III, 1 (soltanto *a*); cfr. Furtwängler, *Vasensammlung zu Berlin*, Berlino 1885, n. 3044, con la revisione delle iscrizioni che vi sono anche riprodotte in facsimile. Sembra che qualche dotto non si sia voluto persuadere della esattezza della descrizione data dal Furtwängler. Così il Klein, l. c., continua a riferire come una semplice opinione che l'oggetto su cui sta Carino sia una cassa, mentre secondo il disegno non può essere altrimenti, e lo dimostra lo Heydemann (*Jahrbuch d. Inst.*, 1886, pag. 282) col confronto delle casse forti pompeiane. Inoltre il Klein continua a leggere *Gymnasos* il nome di uno dei personaggi, non ostante che si trattasse di un restauro moderno ora fatto scomparire. Salomone Reinach, ripubblicando i *Vases grecs* del Millingen (p. 115), insieme con le *Peintures de vases* del Millin (*Bibliothèque des monuments figurés*, vol. II, Paris 1891) dubita a torto del soggetto. Tutta la questione sta nel decidere che cosa sia quel mobile: se non è un letto, non può trattarsi del mito di Procruste. Ora il Reinach, che accetta la spiegazione dell' oggetto data dal Furtwängler e dallo Heydemann, doveva, per esser logico, accettare anche l' interpretazione della scena.

2) *Bullettino Archeologico Napoletano*, vol. VII, tav. 34; *Vorlegebl.* B, II, cfr. Heydemann, *Vasensammlungen zu Neapel*, n. 3412.

3) Il Klein non distingue questa forma, comprendendo *calici* e *campane* sotto la denominazione di « Kelchgefässe »; però l'uso comune ha ragione di distinguerle, essendo esse di diversa origine, anche tectonicamente (cfr. von Rohden, *Vasenkunde*, in Baumeister, *Denkmäler des klass. Altertums*, vol. III, pag. 1991).

4) Millingen, *Unedited ancient Monuments*, tav. 26; *Museo Borbonico*, vol. XIV, tav. 28; *Vorlegebl.* I, 7. cfr. Heydemann, op. cit., n. 3226.

5) Millin, *Peintures de vases*, vol. I, tav. 3; *Vorlegebl.* VIII, 12; cfr. Heydemann, op. cit., n. 2873.

sentanza è analoga a quelle di una intera serie di vasi italioti già illustrata dallo Heydemann 1). Sulla questione della provenienza e sopra l' uno o l'altro

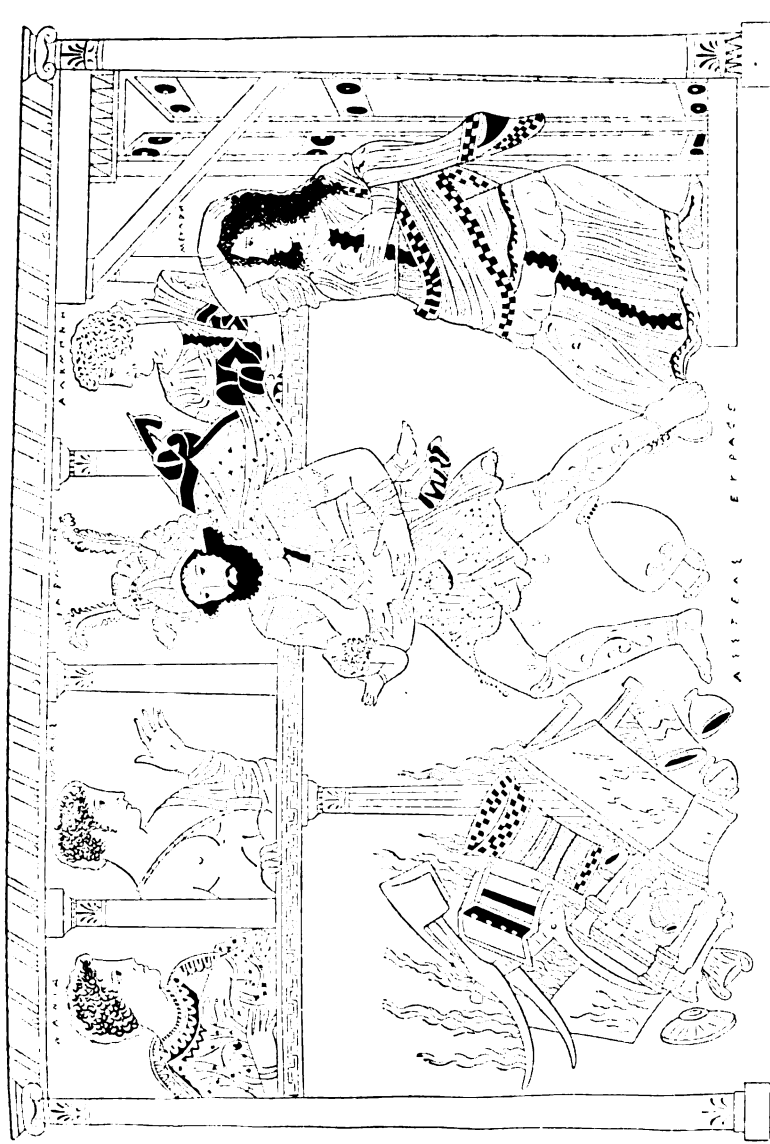
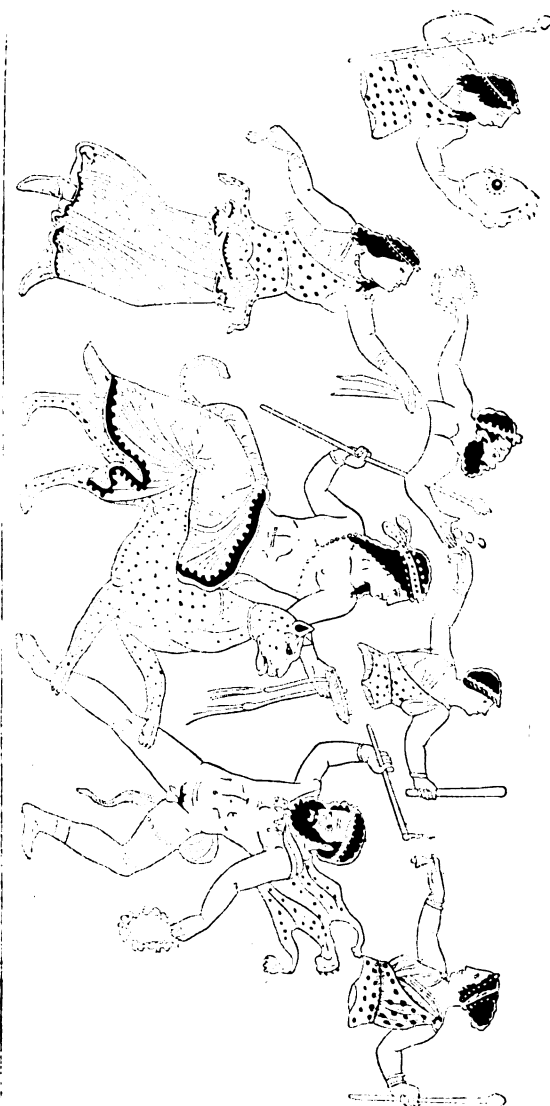



Fig. 31

1) *Phlyakendarstellungen*, in *Jahrbuch des Instituts*, 1886, pag. 260 sgg.; cfr. Winnefeld cit., pag. 168, che aggiunge alla serie due vasi della raccolta Spinelli, uno dei quali sarebbe attico. In seguito ad osservazione dell' originale posso affermare che ciò non è esatto: il vaso appartiene a fabbricazione campana del sec. V.

particolare torneremo in seguito. Ora basterà osservare che questo vaso, a differenza degli altri, si ispira alla vita contemporanea, riproduce una scena del

Fig. 31

teatro locale, e per questo appunto serve meno al nostro scopo, giacchè non offre all'artista il campo di esplicare le sue tendenze, siano personali o di scuola. È evidente che la scena portata da cinque colonne doriche e rappresentante una camera con porta a sinistra, e perfino la ghirlanda con le due maschere

pendenti 1) sono particolari presi dalla realtà, benchè di questi ultimi il nostro pittore si serva anche per uno scopo suo, e cioè per esprimere la parete di fondo, con artifizio ovvio sui vasi, e giustificato dalla tecnica ceramografica, che non dispone della prospettiva, nè di lumi e d' ombre, e non adopera mai i colori in un senso veramente pittorico. Lo stesso deve dirsi del costume, anzi la maschera grottesca che ricopre i visi degli attori ha, in tutti codesti vasi relativi ai φλύακες, quasi una espressione stereotipa, e quelle barbate ricordano più o meno i tratti silenici; le maglie poi che aderiscono strettamente alle braccia ed alle gambe, e la tunica cortissima cinta, ovvero una specie di camiciotto fatto di cuoio imbottito, come il grosso φαλλὸς, e ripetente con goffa esagerazione le forme del torace e dell' addome, non danno neanche occasione a rilevare qualche particolarità del panneggio. Il carattere dell' artista si manifesta senza dubbio assai meglio nella scena bacchica che orna il rovescio del vaso, e che pubblichiamo qui per la prima volta, grati alla squisita gentilezza del nostro illustre e dotto amico prof. R. Kekulé von Stradonitz, Direttore dei Musei di Berlino, che ci ha favorite le fotografie qui riprodotte. Vi ritorneremo ponendola in relazione con le scene somiglianti che si trovano sui rovesci degli altri crateri di Assteas.

I vasi A, C, D offrono caratteri tanto comuni che tornerà conto di parlarne insieme. Tutti tre portano nel diritto una rappresentanza trattata evidentemente come la principale, e nel rovescio una scena bacchica. La rappresentanza principale si riferisce sempre ad un soggetto mitologico interessante e curioso e studiosamente scelto, ciò che possiamo argomentare dall' essere uno poco comune (D), uno raro e, nel momento rappresentato, unico (C), il terzo addirit-

---

1) Maschere di terracotta con buchi per appendersi sono state trovate a Tespia e ad Atene (Robert, *Athenische Mittheilungen*, 1878, pag. 83, con menzione di altra trovata a Smirne); a Paros (Löwy, *Arch.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn*, vol. XI, 1887, pag. 183, fig. 17 e tav. V, 3); a Centuripi (Kekulé, *Terracotten von Sicilien*, pag. 36, 1, con la tavola LIII dove per altro non si distinguono i buchi); a Corneto (*Mon. dell'Ist.* vol. XI, tav. 18); a Vulci (*Mon. dell'Ist.* vol. XI, tav. 32, 2). Da Pompei provengono maschere analoghe, conservate al Museo Nazionale di Napoli.

Maschere sospese appaiono anche sopra un vaso inedito di stile affine a quello di Assteas (Museo Gregoriano n. 120) e su molti altri. Citerò quelli delle raccolte di Napoli, Heydemann n. 903, 1866, 2134?, 2411, 2855; R. C. 144.

tura unico fra tutti i monumenti conosciuti (A). In tutti e tre la firma si trova appunto nel diritto, e tutte o quasi tutte le figure portano i loro nomi ascritti

Fig. 32

presso o sopra la testa, orizzontalmente, mentre nel rovescio non sono mai iscrizioni, il disegno è, come suole avvenire, più trascurato, e l'uso di colori aggiunti, largo nel diritto, si restringe (almeno in B, C e D) a pochissimi accessori;

così pure gli ornati all' orlo e sotto la rappresentanza cambiano e si semplificano 1).

Fig. 33

1) In B a, l' orlo inferiore è ornato di palmette con viticci e foglie dentate simili all' acanto, e dipinto di bianco e di giallo; B b, meandro nero su rosso. In C, D all' orlo superiore: a) ghirlanda d' edera con rosette e viticci, b) lauro.

Le scene bacchiche ci presentano Dioniso seduto su pantera (A) o stante in piedi (D, e con mossa più agitata B, C) tra una menade ed un satiro più o meno in preda al furore bacchico 1), ovvero seguito dal solo satiro (B), mentre nel

Fig. 34

---

1) Anche i motivi della menade e del satiro sono simili in A *b* e C *b*. Il tiaso ha presso Assteas dei costumi caratteristici, come vedremo, per la fabbrica pestana. Dioniso non ha che un piccolo manto a scialle come vestito, e scarpe abbottonate uguali a quelle delle menadi, mentre gli ornamenti (ghirlanda e larga tenia, tra-

piano superiore sporgono fra gl' intervalli busti di satiri e menadi (quattro in A, C, tre in D) che si debbono immaginare veduti di dietro un' altura, come indica in A, C la loro linea inferiore ondulata e irregolare, e specialmente in A lo sporgere più o meno delle varie figure; in D la linea delle alture è disegnata in bianco. Nel vaso B per le maggiori dimensioni relative delle figure i busti del piano superiore non hanno trovato posto. In sostanza adunque si ha

Fig. 35

colla e giro di perle ad una coscia) sono comuni alle figure maschili del tiaso. I satiri hanno per lo più alti stivali a rivolti: le loro fisonomie, come quella di Pane, fanno eccezione sui vasi pestani quanto al disegno dell' occhio, il cui sopracciglio è sempre fortemente inarcato, mentre nelle altre figure è una linea più o meno retta.

uno schema di composizione uniforme: distribuzione in due piani, nell'inferiore tre figure intere con l' accento sulla centrale, nel superiore busti sporgenti. Questo schema potrebbe così rappresentarsi graficamente:

Lo stesso schema possiamo ritrovare nelle rappresentanze principali. Herakles col

Fig. 36

figlio nelle braccia (A), che è la figura sulla quale si concentra l'attenzione, si trova fra Megara ed il mucchio degli oggetti da lui gettati al fuoco, dove si appresta

a gettare anche il figlio. Se non tre figure, abbiamo tre elementi di composizione, un gruppo, una figura isolata ed un cumulo di utensili; mentre la loggia nel piano superiore è un' altra maniera d' introdurre i busti degli spettatori. Cadmo (D) si trova fra Athena e il serpente con la sua caverna, mentre dalle alture sporgono divinità spettatrici; e così Frisso ed Helle sull'ariete (C) si trovano fra Nefele e Dioniso, mentre per la mutata scena abbiamo spettatori in basso un Tritone, una Scilla, un ippocampo. Ritorneremo, con le considerazioni generali, sulla composizione di questo vaso, a cui lo schema non si applica perfettamente: intanto ci piace di segnalarlo, sebbene ampliato, anche in B *a*. Abbiamo qui un

Fig. 37

gruppo centrale di tre elementi (il vecchio Charinos sulla sua cassa forte, tirato da Eumnestos per un piede e da Kosilos per un braccio in due direzioni opposte)

a cui si aggiunge Karion, che standosene ritto a destra senza prender parte all'azione pare far riscontro alla porta a sinistra.

In tutti tre i nostri crateri si verifica il fenomeno bene osservato dal Bloch 1)

Fig. 38

1) *Die zuschauende Götter in den rotfigurigen Vasengemälden des malerischen Stiles*, Leipzig 1888.

nei vasi di stile pittorico, cioè *si sostituisce ad una località indeterminata una determinata*, o meglio si cerca di esprimere o di accennare l' ambiente, il fondo del quadro. Esso è di carattere architettonico in A *a*, e rappresenta il cortile di

Fig. 39

una casa greca; ma, come viene anche osservato dal Bloch, nello stile pittorico si tratta per lo più di paesaggio, e *l'inuguaglianza del terreno diventa il punto*

di partenza per la composizione. Infatti tutti gli altri accenni all' ambiente nei vasi di Assteas sono paesistici. Nelle rappresentanze dei rovesci, l' inuguaglianza del suolo è debolmente accennata, l' abbiamo veduto, dal modo come sporgono le figure del piano superiore, tranne in D *b*, ove sono disegnate in bianco-giallo le linee del suolo e le alture 1); nelle rappresentanze principali tali figure sporgono da una sottile linea risparmiata nel fondo della creta cotta, che continua da una parte e dall' altra (Nefele C *a*) o unisce addirittura tra loro le personificazioni spettatrici. In D *b* dalla linea delle alture si vede sporgere una palmetta, in D *a* tale contorno delle colline è accompagnato da gruppetti di tre puntini (.·.) che ne esprimono la vegetazione (fiorellini). Nello stesso vaso poi la rupe che forma la tana del dragone è espressa con una congerie di massi irregolari dipinti di bianco e di giallo, ed il suolo in *a* con gruppetti di punti sparsi e con arboscelli. Finalmente in C e D, dove la scena avviene all' aria aperta, comparisce, sotto il fregio dell' orlo, una porzione del disco solare radiato, e non certamente per esprimere che il fatto avveniva di giorno, secondo volevano in simili casi i vecchi interpreti, bensì come indicazione del cielo, come elemento paesistico-pittorico. Ma non per questo Assteas rinunzia a quel mezzo tanto caratteristico dell' arte antica che è la personificazione. Come nel campo morale, in A *a*, per rinforzare e compiere l' espressione della pazzia che si è impadronita di Herakles, egli introduce Μανία fra gli spettatori 2), così nel campo fisico, in D *a* per compiere gli accenni paesistici aggiunge la personificazione di Tebe e del fiume Ismeno, e la ninfa della fonte, Krenaia 3); in C *a* un papposileno che sporge col busto presso la figura di Dioniso, e nel vaso E, del quale parleremo or ora, il busto di Pane e quello di Δοναχίς (riferibile a δόναξ, canna) sono personificazioni naturalistiche. E a queste della terra fanno riscontro in C *a*

---

1) Quindi non è assolutamente esatto quello che il von Rohden (in Baumeister, *Denkmäler des klass. Altertums*, vol. III, pag. 2007) dice a proposito di Assteas: « Bodenlinien fehlen ».

2) Cfr. Körte, *Ueber Personificationen psychologischer Affecte in der späteren Vasenmalerei*, Berlin 1874, pag. 18 sgg.

3) Il Bloch, op. cit., pag. 57, crede che si tratti di una personificazione della porta Crenea, scambiata da Assteas con la Hypsista presso cui era la fonte sacra ad Ares e custodita dal drago che Cadmo doveva uccidere. Ma io trovo difficile ammettere in Assteas tale cognizione topografica di Tebe da poter cadere nel voluto equivoco, ed anche più difficile ammettere che sullo stesso vaso sia personificata oltre Tebe anche una sua porta, mentre si tratta della fonte e non della porta. Di più Κρηναῖαι

quelle del mare, un Tritone, una Scilla, un ippocampo, che insieme con sei 1) pesciolini esprimono il liquido elemento. Veramente in questo caso non si può parlare così a buon diritto di personificazioni, perchè il mare è già espresso dai pesci in una maniera alquanto più realistica, e piuttosto bisogna dire che Assteas, invitato anche dal soggetto mitologico, abbia aggiunto ad essi dei mostri marini. Non dissimilmente in un' anfora a volute della collezione Dzialynska, proveniente da Ruvo e rappresentante il ratto di Tetide, il mare è figurato da un delfino e da un ippocampo, mentre un altro ippocampo porta una Nereide 2). Se non che in questo caso le Nereidi non potevano mancare; invece esse sono delle vere personificazioni quando p. e. assistono alla lotta fra Herakles e Tritone già su vasi a figure nere di stile arcaico 3) e, per non uscire dalla nostra cerchia, sul vaso del Museo di Napoli con la liberazione di Andromeda 4), dove esse, cavalcando delfini o ippocampi, esprimono il mare che circonda il mostro ucciso da Perseo. Questo è l' unico vaso citato dall' Amelung 5) come riscontro a quello di Assteas, mentre non si sarebbe dovuta trascurare l' anfora rinvenuta a Misanello ed esistente nello stesso Museo 6) che rappresenta anche la liberazione di Andromeda, e dove il mare è personificato non solo dalle Nereidi, ma anche da una Scilla. E però non regge quello che l' Amelung dice riguardo alla scelta di tali personificazioni. Helle, ragiona egli, doveva cadere nel mare ed essere inghiottita dalle onde: rappresentare il mare con graziose (*liebliche*) Nereidi non avrebbe avuto senso, e perciò Assteas ha introdotto Glauco e la terribile Scilla, armati di tridenti. Ora la denominazione di Glauco, messa fuori dal Minervini 7), è del tutto priva di fondamento 8), ed in ogni caso Glauco non

in senso topografico è sempre al plurale, in unione con πύλαι, anche nel verso di Euripide citato dal Bloch (*Phoen.* 1131). È molto più semplice credere che si tratti del femminile dell'aggettivo κρηναῖος sostantivato per esprimere una personificazione.

1) Allo Heydemann n' è sfuggito uno.

2) *Mon. dell'Ist.* vol. XII, tav. 15.

3) P. e. Heydemann n. 3419 e Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, tav. 111 e 112 (con due pesci).

4) Heydemann n. 3225.

5) *Personificierung des Lebens in der Natur, in der Vasenmalerei der hellenistischen Zeit*, München 1888, pag. 58.

6) Collez. Santangelo, n. 708, pubbl. in *Mon. dell'Ist.*, vol. IX, tav. 38.

7) *Bull. Nap.*, nuova serie, 1859, pag. 38.

8) Nella pittura della Villa Adriana pubblicata in *Museum Worsleyanum*, vol. II,

è un mostro marino di carattere malvagio. Quanto alla Scilla, se noi la troviamo in compagnia delle Nereidi, vuol dire che non v'è tra loro opposizione; ma v'ha di più. In un vaso del Museo Jatta di Ruvo 1) si vede una Scilla somigliantissima a quella di Assteas, rivolta nella stessa direzione, anche con due lupi uscenti dalla parte anteriore, di cui perfino quello di sinistra si avventa ad un pesciolino nell'identico modo che presso Assteas; soltanto la coda invece che in una pinna termina in testa di drago. Ebbene, questa Scilla anche più terribile serve di pacifica cavalcatura a Tetide che porta le armi ad Achille. Bisogna convenire adunque che questo mostro non ha più nella pittura vascolare italiota il suo significato personale e locale, ma fa parte di quel repertorio di esseri marini creati dalla fantasia ellenica, dei quali un'arte essenzialmente mitologica si poteva giovare per esprimere l'elemento da essi popolato. Comunque sia, e per tornare ad Assteas, nei vasi A, C, D queste personificazioni vanno più o meno di conserva con l'elemento paesistico e lo completano; si verifica in essi il fenomeno col quale il Bloch ben caratterizza lo stile pittorico: la composizione, cioè, prende le mosse dalle inuguaglianze del suolo, e le divinità spettatrici occupano naturalmente le alture.

Ben diversa impressione ci fa al contrario il vaso E. Vi domina anzitutto una simmetria molto stretta; nel mezzo l'albero coi pomi, al quale s'attorce

---

tav. 1, la relazione tra Glauco e Scilla è espressa; qui il Tritone e la Scilla non sono in alcuna relazione. L'asserzione di Servio (ad Verg. *Ecl.* 6, 74) che Glauco sia sempre restato presso Scilla anche dopo la costei trasformazione, non basta per dar nome ad una figura che sarebbe unica sui vasi, quando il pittore non l'ha determinata con mezzi artistici, e quando egli ci avrebbe con grandissima probabilità ascritto il nome, secondo il suo solito, se avesse voluto darle una personalità. Se Scilla si associa alle Nereidi, può anche essere associata ai Tritoni. Notiamo a questo proposito come il Gaedechens (Roscher's *Lexicon d. gr. u. röm. Mythologie*, I, 2, 1685) dà troppo facilmente per Glauco una figura che si trova sopra una moneta lucana, senza preoccuparsi della questione del sesso e mentre proprio nell'esemplare riprodotto da lui (secondo i *Mon. dell'Ist.*, vol. III, tav. 52, fig. 12 e non 21) sembra femminile (cfr. Vinet, in *Ann. dell'Ist.* 1843, pag. 144 sgg.). Se si dovesse credere all'asserzione del Panofka intorno all'esistenza di un esemplare ove si vedeva la barba (*ibidem*, pag. 190, nota 4), allora bisogna por mente che la moneta in questione non è semplicimente lucana, ma di Eraclea, e quindi l'uomo-pesce armato sarebbe piuttosto Tritone, il vinto da Herakles.

1) Heydemann, *Nereiden*, tav. IV.

il serpente; a destra tre figure stanti col corpo di terzo e il viso di profilo verso sinistra, a sinistra tre altre figure quasi identiche, non ostante che una sieda e tenga il corpo in profilo. La linea formata dal braccio dell' Esperide Calipso con la patera ed il collo del serpente che si abbevera fa riscontro all' altra linea del braccio di ΜΡΜΗΣΑ (?) che coglie i pomi, e tutte due queste linee convergono verso la sommità dell'albero che forma il centro della rappresentanza. Perfino due uccelli ai piedi dell'albero formano riscontro rivolgendosi in profilo verso i personaggi che occupano ciascun lato. Oltre a ciò non v' è, tranne l' albero che è necessario alla scena, nessun accenno paesistico; al contrario Calipso siede sopra un arabesco assolutamente fantastico, e tutti i personaggi stanno allo stesso livello, ciò che non dà per nulla l' impressione di uno stile pittorico. È vero che al disopra delle figure già dette appariscono quattro busti; ma tagliati così come sono, a mezzo il petto, da una linea regolare, senza nulla che accenni ad un contorno di alture, e disposti così simmetricamente, due per lato, volti gli uni contro gli altri con le teste in profilo, hanno qualche cosa d' inerte e d' inanimato, che si ripeta senza intelligenza come con uno stampo.

Per quanto alla diversa impressione possano contribuire i colori aggiunti e la vernice, assai vivaci per la buona conservazione del vaso, ed il colore un po' più scuro della terracotta, pure ad un osservatore diligente non può sfuggire l' esistenza di una diversità più intima. Per spiegarci questo fenomeno porremo avanti varie considerazioni. La introduzione dello stile pittorico va d' accordo con una modificazione nella forma dei vasi, che si sviluppano nel senso dell' altezza perdendo in quello della larghezza, diventano cioè più svelti; e la rappresentanza seconda questo indirizzo con la disposizione delle figure in diversi piani, anzi cerca talora delle superficie alte e strette invece che basse e larghe, come avviene nell' hydria, dove nell' epoca più recente la rappresentanza abbandona l' antico posto e la forma di fregio, e si dispone nello spazio fra i due manichi laterali 1). La forma della lekythos panciuta ovvero aryballos a palla, con un collo alto e strettissimo, offriva uno spazio senza dubbio meno adatto ad una rappresenza pittorica, che quella del cratere. Ciò non ostante, chi ripensi un poco come si è servito di quella forma il pittore attico del giustamente celebre aryballos di Cuma con amazzonomachia, troverà che anche Assteas poteva valersene assai meglio. Ma vengono in soccorso altre considera-

1) Von Rohden, *Vasenkunde*, in Baumeister, *Denkm. d. klass. Altertums*, vol. III, pag. 1993; cfr. fig. 2161.

zioni. Se fra cinque soli vasi di Assteas quattro sono crateri, sarà permesso inferire che egli preferisse dipingere vasi di questa forma. E se si pensa a quei maestri greci che prediligevano sempre una data forma, possiamo credere che Assteas sia stato un pittore di crateri e si sia trovato a disagio nel dipingere una lekythos.

Ciò non basta però a spiegarci tutto quello che abbiamo osservato. La ripetizione senza intelligenza di un dato sistema di forme artistiche non può avere altra causa che l' indebolirsi del sentimento dell' arte, il non essere più viva e fresca e genuina la coscienza dell' effetto e la conoscenza dei mezzi per ottenerlo. E noi possiamo infatti seguir le tracce di questa decadenza negli altri vasi di Assteas.

Quando, nella seconda metà del V secolo, la ceramica attica volle ottenere un nuovo effetto colla disposizione pittorica delle figure, seguendo probabilmente le orme di Polignoto e dei suoi compagni 1), il movimento dei piani produsse subito la conseguenza che qualche figura restasse in parte nascosta, o meglio, si copiò subito anche quest' effetto dalla grande pittura. Ma che la figura così veduta apparisse come busto, era soltanto uno dei casi che potevano darsi, del qual caso io non conosco che esempi relativamente scarsi 2). Invece Assteas abusa di tale mezzo, perchè non sa proporzionare la grandezza delle figure a quella dello spazio. In D *a*, la composizione è più soddisfacente, sia per essere disegnato il contorno delle alture, sia per la maggiore varietà di piani, eppure

---

1) Von Rohden, *ibid.* pag. 1991.

2) Il guerriero nel rovescio del cratere di Orvieto, *Mon. dell'Ist.*, vol. XI, tav. 38-40. L'Eris nel giudizio di Paride di Karlsruhe, Winnefeld, *Vasensamml. von Karlsruhe*, n. 259, Overbeck, *Heroen-Gallerie*, tav. XI. Helios nello skyphos di Orvieto, ora nell'imperial gabinetto di antichità in Vienna, *Vorlegebl.* E, XII. Sulla nota anfora della collezione Pulsky, ora a Vienna in casa Auspitz (*Wiener Vorlegeblätter*, VI, tav. 11), appaiono nel diritto due busti e nel rovescio uno come tagliato. In un vaso attico della collezione Jatta di Ruvo, pubblicato dallo Heydemann, *Satyr-und Bakchennamen*, un satiro apparisce quasi come busto; ed un po' più che il busto mostra l'Hermes in uno skyphos pubblicato nell'*Arch. Zeitung*, 1853, tav. LVII. Se poi si tratta di figure che sporgano non solo col petto, ma con la vita e le cosce, allora si può aggiungere l'Helios del citato giudizio di Paride in Karlsruhe, le figure della zona superiore nel cratere di Kertsch con lo stesso soggetto, *Compte rendu de S'. Pétersbourg*, 1861, tav. III, e quelle di un vaso presso Raoul Rochette, *Lettres archéologiques*, tav. II. Se la lista non è completa, il numero dei casi resta pur sempre limitato.

già vi compariscono due busti. Nelle scene bacchiche poi, dove compariscono tre o quattro busti o mezze figure, le cui teste però stanno sempre sopra una sola linea, i piani si riducono a due, e si comincia ad avere una distribuzione a zone, poco naturale e poco bella; lo sporgere dei busti sopra la rappresentanza perde ogni concetto pittorico, diventa una *maniera*, una cosa fredda e convenzionale, ed essi paiono quasi tagliati ed appiccicati sulle altre figure, come in E. In A *a* la *maniera* è meglio motivata con l'artifizio della loggia, però nessuno dubiterà di ritrovarcela. Invece in C *a* essa è unita a parecchi segni di decadenza. Non c'è modo di rendersi un conto esatto della disposizione delle figure con le circostanze del mito. L'ariete, disegnato come se spiccasse un salto, al di sopra dei mostri marini, è chiaro che passa il mare, secondo la tradizione. Ma Nefele è disegnata davanti ad esso come sporgente, dalle anche in su, da una linea di alture. Non si può supporre che sia rappresentato il momento dell'arrivo in Colchide, giacchè Helle non è ancora caduta nè accenna a voler cadere; e neppure che Nefele debba immaginarsi in prospettiva, in modo che l'ariete le venga a passare davanti, altrimenti esso costeggerebbe un lato dello stretto e non lo traverserebbe. Invece la spiegazione più probabile è che Assteas, volendo disegnare una figura librata in aria, e non bastandogli lo spazio, abbia disegnato, senza pensarci, una delle solite figure sporgenti. E così il Dioniso sulla pantera è chiaro, dal movimento delle zampe di questa, che sta in terra e deve immaginarsi in prospettiva, dietro e non sopra l'ippocampo; ora la pantera va nella stessa direzione dell'ariete, ciò che importerebbe che da uno dei lati di esso ci si sia la costa, il che, come abbiam detto, non è possibile. Se non che non bisogna sottilizzare con una figura riempitiva. Il Minervini, che la prendeva troppo sul serio, voleva spiegare col mito la presenza di Dioniso, e credeva che egli perseguitasse i fuggitivi perchè protettore di Ino, matrigna e nemica loro, che era stata la sua nutrice 1). Ma noi non sappiamo niente di una tale persecuzione, e non dobbiamo vedere più di quello che l'artista ha voluto mostrare. Ora tanto il nostro Dioniso non ha nessuna espressione ostile e non ha evidentemente altra intenzione che quella di stare a vedere, quanto la sua pantera mostra assai poca voglia di seguire l'ariete del vello d'oro nel suo strano cammino. Se noi osserviamo invece che la nostra figura è nè più nè meno la stessa di quella che apparisce in A *b*, concluderemo che l'artista, il quale non sapeva come riempire lo spazio a destra del suo dipinto, ha preso dal suo repertorio una figura e ce l'ha ficcata

1) *Bull. Nap.* cit. pag. 37.

senza molta riflessione. Così egli ripete poco a proposito alcune mosse dei suoi personaggi: non parlo di quelle escogitate già dall' arte arcaica per dare un movimento leggero e grazioso a figure che altrimenti dovrebbero star ferme ed immobili, chè anzi di queste si serve una volta sola: Tebe in D *a* rialza sulla spalla un lembo del manto [1]. Si osservi invece come in A *a* Mania si appoggia alla ringhiera tenendo le mani aperte sul petto, con mossa che in lei potrebbe esprimere la concentrazione e forse il pentimento o il rimorso, ma ripetuta stereotipamente nella figura di Alcmena riesce fredda e disadatta. Il porre una mano aperta sul petto, che in Megara può voler dire qualche cosa, non dice nulla in Nefele e peggio ancora nel Dioniso C *a*. E nel vaso E alla simmetria della composizione si aggiunge la monotonia delle mosse. Herakles, Nelisa e Antheia alzano ciascuno un pomo con una mano quasi per ammirarlo. Aiopis e Nelisa si piantano nell' identico modo sopra una gamba, ritirando quella che resta in dentro. Le figure disegnate in movimento rapido hanno tutte il peso del corpo portato sopra una gamba piegata e vista di profilo, mentre l'altra resta libera, tesa all' indietro e vista di prospetto. Herakles, Megara in A *a*, il satiro in A *b*, Cadmo in D *a*, il satiro in C *b*, presentano tutti lo stesso schema, che del resto è quello costante dai vasi neoattici [1] in poi. È però notevole che mentre esso si ripete in entrambe le figure di B *b*, non si riscontra in B *a* dove l' artista non disegnava figure accademiche, ma s' ispirava a scene teatrali che doveva aver viste. Talvolta, infine, qualche figura è addirittura ripetuta, come abbiamo osservato per i satiri e le menadi in A *b*, C *b*, e pel Dioniso C *a*=A *b*; aggiungiamo Krenaia D *a*= Donakis E.

Così l'arte di Assteas ci fa l'impressione di qualche cosa di non più fresco, anzi d'irrigidito e d'invecchiato, di uno sforzo per tener vive delle forme non più rettamente intese, mescolandole un po' goffamente con qualche cosa di nuovo: e poichè abbiamo una parola che esprime tutte queste cose, si potrebbe caratterizzare come *pedantesca*. Una tale arte non essendo spontanea, genuina e tutta d' un getto, sarà necessariamente rigida, inuguale e piena di malintesi. Anche il disegno va d' accordo con questo carattere generale. I contorni sono accurati, ma duri; le proporzioni tozze, specialmente nelle estremità; le mosse angolose; il nudo è abbastanza ben designato, ma senza vigore, nell'Herakles pres-

---

1) Il Tritone nel vaso di Frisso non fa il gesto dell' ἀποσκοπεύειν, bensì un gesto di sorpresa, come press' a poco la Scilla.

2) Traduco così la espressione del Winter, *die jüngeren attischen Vasen*, designante i vasi attici fabbricati dopo il 440 a. C.

so le Esperidi (E); in Cadmo D *a*, invece, il bacino col pube è disegnato troppo in alto, sicchè il ventre ne resta rattrappito e deformato. Le teste sono grandi, piatte e quadrate, il mento grosso ed angoloso, le labbra sporgenti, la bocca piuttosto grande, la linea del naso distinta da quella della fronte, gli occhi grandi e sbarrati, lo sguardo fisso, espressione alla quale contribuisce la posizione della linea che indica il sopracciglio, collocata troppo più in su di quella della palpebra superiore, in modo che la figura pare che inarchi le ciglia; viceversa queste linee sono quasi sempre rette. Non è esatto però quello che afferma il Winnefeld 1): « von den beiden Linien, die das Oberlid des Auges einfassen...... zieht Assteas stets die untere sehr viel breiter als die obere ». I capelli sono ora trattati a massa, ora sembrano diligentemente disegnati uno per uno, ed in questi casi sono talvolta fitti e ricciuti e lunghi, come in Helle (C *a*) talvolta corti e rudi, come in Athena, che ha una capigliatura simile a quella di Cadmo (D *a*); ora finalmente sembrano fatti con tante appoggiature del pennello una presso l' altra senza contorni precisi (MFMHΣA, E, stileggiata nelle pubblicazioni). Il panneggio è pesante e non si adatta alle forme del corpo, anzi talvolta le figure fanno l' impressione di vestire degli abiti foderati 2). Le vesti hanno delle larghe orlature, in cui le pieghe sono soppresse o subordinate al disegno dell'ornato. Così il manto dietro le anche di Calipso (E) resta rigido come se fosse di metallo, e similmente sulle spalle di Mania (A *a*). La clamide di Cadmo ha pieghe lunghe e rigide ed orli formati geometricamente a zig-zag, quasi alla maniera arcaica. Altrove invece il disegno è superficiale e scorretto, come nella clamide del bambino di Herakles (A *a*) e nelle pieghe che salgono dalla coscia sinistra al braccio di Megara, dovè si fa confusione tra il kolpos del chitone e l' himation. Non di rado il movimento delle pieghe è sbagliato o addirittura l' opposto di quello che dovrebbe essere. Così in A *b* il satiro porta a guisa di clamide una pelle di pantera, che svolazza nel senso del suo rapido movimento, invece che nel senso opposto. In B *b*, il manto che Dioniso porta a guisa di scialle svolazza in avanti e indietro. In E, il movimento delle pieghe che produce il ritirarsi di una gamba nelle esperidi Aiopis e Nelisa non si comunica alla parte del chitone che ricopre l'altra gamba, e che cade a piombo. E così il manto di Athena (D *a*) forma delle pieghe fra le gambe come se ella le incrociasse, mentre il chitone resta rigido, ed in sostanza la posa della figura è poco chiara. L'orlo dell'apoptygma di Helle (C *a*) è disegnato come se si trattasse

---

1) Op. cit., pag. 171.

2) Cfr. p. e: la gamba sinistra di Μϱμηϲα in E.

di un manto che copre le gambe, e lo Heydemann nel suo catalogo è caduto nell' inganno; mentre basta guardare il piccolo ornato sopra l'orlo a cane corrente, che non è una frangia e che ricorre anche giù da piedi, per convincersi che il manto non esiste e che Helle è vestita soltanto di chitone con apoptygma e velo.

Quanto agli ornati trapunti nelle stoffe, essi consistono in stelline e tondini, troppo frequenti nei vasi attici del quarto secolo ed in altri vasi italioti per essere caratteristici. Piuttosto sono da notare i larghi orli a cane corrente ed a scacchi, e le fasce verticali a spina di pesce.

Assteas si serve anche di colori sovrapposti, applicati cioè dopo che la cottura aveva fissato la parte dipinta in nero: ed abbiamo già detto che anch' egli li adopera semplicemente per distinguere certe parti, e non in senso pittorico, cioè come una imitazione dei colori naturali. Pure, dati i pochi colori che adopera, e che sono il bianco, il giallo ed il rosso-bruno, a me pare che spesso non si possa negare un uso intenzionale. Così i σωμάτια ed i φαλλοὶ degli attori comici, che erano di cuoio imbottito, sono in rosso bruno; l'ariete dal vello di oro era originariamente dipinto di giallo, e di giallo sono anche i pomi dell'albero delle Esperidi; così il ventre dei due serpenti (D *a*, E) è bianco, mentre il dorso è giallo e le scaglie sono disegnate con la vernice nera diluita. Se dunque non c'è il colore naturale, c'è dei tre quello che più gli si avvicina.

A compiere il carattere dell' arte di Assteas accedono le iscrizioni, con le quali egli tiene tanto a caratterizzare i personaggi delle sue rappresentanze principali. Come egli preferisce i soggetti rari e curiosi, così sceglie anche dei nomi non comuni e fors'anco ne forma etimologicamente. Le sue Esperidi hanno dei nomi che non si conoscono per tradizione letteraria nè per altri monumenti 1). Donakis pare una formazione da δόναξ, canna, nome che poteva convenire ad una personificazione naturalistica.

Potrà avere una certa importanza, e non solo per la storia delle fabbriche di vasi dell' Italia meridionale, lo studio degli alfabeti usati nelle epigrafi vascolari; quantunque la mia esperienza mi abbia insegnato a non sperare troppo da tali ricerche, ed a diffidare delle conclusioni fondate su questi criteri 2). Certo

---

1) Cfr. Roscher's *Lexicon* s. v.

2) Una grande delusione si prova alla lettura del saggio dato dal Kretschmer (*Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, Güterloh, 1894*) sopra le iscrizioni greche dei vasi italioti (pag. 211 sgg.). Non solo la nostra cognizione di tali vasi non ne viene aumentata, ma si fanno dei passi indietro o dei

è che per ora una classificazione definitiva non è possibile, e ci limitiamo a segnare le particolarità dell' alfabeto usato da Assteas, passando sopra alle forme comuni sui vasi italioti ed alle varietà che derivano dalla diversa tecnica 1).

L' α non ha ancora nella barra trasversale quella spezzatura che si osserva in alcune epigrafi vascolari pugliesi, p. e. sul vaso de' Persiani, però talune volte ci si avvicina, essendo la barra curva all' ingiù 2); l' ε ha i tre tratti più o meno uguali; l' η è regolare, ma secondo la tavola dei *Monumenti* avrebbe in Μεγάρη (A a) la forma И. Il λ ed il μ hanno la tendenza ad essere aperti e schiacciati; l' ο è tondo e più piccolo, il π ha il secondo tratto verticale più corto; il ρ è regolare, ma in Μεγάρη avrebbe la forma angolare ᐁ. Il σ ha quattro tratti e tende ad essere piuttosto aperto. Il ψ ricorre solo nel nome dell' Esperide Calipso (E); le aste laterali tendono ad esser curve, cosa del resto naturale in una iscrizione graffita. Di più lo spirito aspro è segnato con l' H dimezzato (Ͱ). Spesso i segni sono trascurati o mancano alcune lettere, e la lezione è incerta. Nel vaso E i quattro busti spettatori dei quali abbiamo parlato sono quelli di Pane, di Hermes (senza iscrizioni) di Donakis e di una donna con alto diadema e velo, accanto alla quale è scritto TAPA. Se si dovesse leggere Τάρα si avrebbe un altro nome nuovo di non facile etimologia; eppure così ha letto lo Heydemann 3), spiegando la figura per una Esperide, come anche l'altra di Donakis. Se non che appunto in questo vaso la relazione

---

passi falsi. Un passo indietro è quello relativo all' attribuzione dello stile di Assteas ad una fabbrica determinata; mentre il Winnefeld, dall' esame di un materiale pur limitatissimo, già vedeva chiaro e giungeva ad un risultato positivo, il Kretschmer giunge ad un risultato negativo (pag. 224). Un passo falso è l' attribuzione ad Assteas, in base alle iscrizioni, di un' hydria genuinamente campana (pag. 223) che pubblichiamo per la prima volta (fig. 67). Basta avere occhi per riconoscere la diversità dello stile e di tutta la tecnica; e questi esempi mostrano quanto si debba diffidare dei mezzi linguistici, forse i più fallaci quando vengono adoperati nella integrazione congetturale dell' antichità.

1) Le iscrizioni sono dipinte col rosso in B, col bianco in C, graffite in D, E. Per A non ne ho trovato espressa menzione, ma dalla forma delle lettere non dubito che siano graffite.

2) Cfr. i facsimili dal vaso B nel catalogo del Furtwängler cit.

3) Nel catalogo dei vasi di Napoli cit.

tra la fila dei busti e la rappresentanza inferiore è, come abbiamo veduto, minima; e poi il trovarsi fra le divinità spettatrici e l'essere distinta per l'acconciatura porta ad escludere che si tratti di una Esperide. Una donna col velo e col diadema nell'arte greca è caratterizzata per matrona e regina, qualità che convengono benissimo ad Hera; ed Hera può ben essere spettatrice di un' avventura dell'eroe col quale aveva una relazione notissima. Ora noi possiamo tenere la prima lettera per un ⊦ la cui barra trasversale sia andata troppo in su; però l' alpha è chiarissimo, ed una forma Ἅρα non sarebbe possibile neppure nel dialetto dorico, giacchè esso sostituisce l'α all'ε (Ἄρταμις = Ἄρτεμις) o all'η che derivi da una radice con α. Ma Ἥρα, se è vero quanto ci affermano gli etimologisti, deriva da √σϜερ; certamente poi nel dorico resta inalterata 1). Per decidere codeste letture dubbie dobbiamo necessariamente considerare un poco le epigrafi di Assteas dal punto di vista filologico. Ora egli non mostra di avere un vocalismo fisso e stabile, con criterî uniformi e corretti. Accanto alle forme regolari Νεφέ(λ)η, (Ἕλ)λη, Ἀλκμήνη, ΜΡΜΗΣΑ (?), ΝΗΛΙΣΑ, ci sono forme ioniche ed epiche come Ἀθήνη, Κρηναίη (accanto ad Ἄνθεια), Θήβη e Μεγάρη 2). Nello stesso vaso E il nome Aiopis mostra una correzione da ο in ω, ed il nome Ἑρακλῆς la sostituzione della breve alla lunga. È importante rilevare, in questa mescolanza di forme, l' assenza del vocalismo dorico 3). E però è tanto più difficile ammettere, per un nome come quello di Ἥρα, una sostituzione che neppure il vocalismo dorico concede. Assteas deve avere scritto un α per una mera svista, e ad ogni modo, data la piccolissima alterazione nella lettura necessaria per riconoscere il nome di Hera, la spiegazione della figura, indipendente dall' epigrafe, conferma che tale era appunto l' intenzione di chi l' apponeva, e viceversa tutto questo conferma, se ce ne fosse bisogno, la spiegazione.

Così per un'altra svista Assteas avrà lasciato fuori il σ in Ἰμηνός (*sic*) sul

---

1) Cfr. p. e. Kühner, *Grammatik*³, I, pag. 122; Vanic'ek, *Gr. u. lat. etim. Wörterbuch*, Leipzig 1877, vol. II, pag. 1221.

2) Cfr. Hom. *Od.* XI, 269.

3) Non sono d'accordo col Kretschmer (op. cit., pag. 222), che ritiene ionismo la forma Ἀλκμήνη e dorismi le forme Ἀσστέας, Μανία, Ἰόλαος. Tutte queste forme non hanno nulla di particolare pel dorico, ma sono normali per la lingua comune attica che già diveniva universale. Nello stesso Euripide, come nota anche il Kretschmer, si alternano le forme Ἰόλαος e Ἰόλεως. Una forma prettamente dorica, in cui cioè questo dialetto si allontani dalla κοινή, non ricorre presso Assteas.

vaso D *a*, e forse la prima vocale di ΜΡΜΗΣΑ (*sic*) nel vaso E 1). Il qual vaso offre un altro nome controverso, ed è ⊢ΣΣΠΕΡΙΔΣ, scritto a sinistra dell' albero, fra questo ed il busto di Hera. Lo Heydemann nel catalogo (pubbl. 1872) leggeva ῾(Ε)σσπεριὰς e l'intendeva come una designazione dell'albero; ma la penultima lettera può essere piuttosto un Δ la cui linea inferiore, per lo scorrere della punta acuta sulla vernice liscia (giacchè le iscrizioni sono graffite a cotto) sia stata diretta un po' troppo in alto a sinistra, ed andando per traverso non abbia chiuso il triangolo. In tal caso possiamo supplire un ε e leggere ῾(Ε)σσπερίδ(ε)ς intendendola come designazione generale. Lo stesso Heydemann negli *Annali dell'Istituto*, 1873, p. 25, interpreta il preteso ῾Εσσπεριὰς come un titolo generale, richiamandone altri simili di vasi del Museo di Napoli, come Πέρσαι, Πατρόκλου τάφος, πανκράτιον (*sic*), e di quello di Monaco. Il Kretschmer 2) preferisce la lezione ῾Εσσπεριὰς, riferendola alla località; a me sembra più ovvia l'analogia del titolo Πέρσαι. Inoltre le fatiche di Herakles solevano enumerarsi dai mitografi con simili titoli sintetici, e se Assteas avrà, com'è probabile, dipinto un ciclo di tali imprese, il titolo che spettava a quella rappresentata sul nostro vaso era senza dubbio ῾Εσπερίδες.

Da ultimo in A *a* le due prime lettere del nome di Herakles sono troppo facilmente lette dallo Hirzel 3) ⊢Ηρακλῆς. Il Klein 4) scrive *ΥΛ*ρακλῆς. Ma il primo segno è evidentemente un ⊢ la cui barra trasversa è sfuggita in alto; il secondo è troppo incerto sulla tavola dei *Monumenti*, per decidere se sia un H incompleto e mal fatto, un A privo di traversa come pare al Klein, o piuttosto un E difettoso, come farebbe supporre la grafia dello stesso nome sul vaso E. A proposito del quale ricorderemo di aver letto ῾(Ε)σσπερίδ(ε)ς il titolo generale, supplendo un ε fra lo spirito aspro ed i due sigma; e che si tratti di due sigma e non di un ε mal fatto, ce lo dice la stessa forma del nome dell' artista, *Assteas*. Il raddoppiamento del sigma impuro va qui senza dubbio spiegato con la pronuncia o dialetto locale, che aveva probabilmente la così detta *s* grassa. Tale raddoppiamento però non è proprio di stirpi e luoghi determinati, anzi molto comune 5).

---

1) È pure da tener presente l'ipotesi che questo nome si riferisca all'Hermes.

2) Op. cit. pag. 221.

3) *Ann. dell' Ist.* 1864, pag. 323 sgg.

4) *Meistersignaturen*, l. c.

5) Kretschmer, op. cit. pag. 174 § 152. Cfr. per varie spiegazioni G. Meyer,

Ma quale è dunque la città dove Assteas lavorava i suoi vasi?

Il Collignon 1) lo ritiene per un tarantino, il Furtwängler 2) annovera il vaso B fra i campani, come tutti quelli con scene di φλύακες. Contro l'opinione del Furtwängler, il Winnefeld obbietta a ragione che non si può credere le rappresentanze fliacografiche esser proprie di una regione, e molto meno della sola Campania, quando sopra 26 vasi della lista di Heydemann la cui provenienza è conosciuta, soltanto 6 sono di origine campana, e per quattro di questi il luogo di trovamento è dubbio. Vero è che il vaso in questione è conosciuto la prima volta come appartenente alla collezione del vescovo di Nola, ma a questo proposito si possono aggiungere agli argomenti del Winnefeld altre considerazioni. Da Nola non son venuti fuori vasi di stile analogo a quello di Assteas; e però con un po' più di ragione il Michaelis 3) suppone che sia stato trovato a S. Agata de' Goti, ove è stato certamente rinvenuto il vaso D e quello di Python. Ma, congettura per congettura, se il criterio del trovamento di vasi simili ci deve guidare nell' assegnare una provenienza probabile al vaso B, non è S. Agata quella che vanta maggiori diritti, giacchè gli altri tre vasi provengono tutti da Pesto.

Gli argomenti del Collignon per riferire Assteas a Taranto sono due: i φλύακες, dice egli, erano un genere di commedia proprio di Taranto, poichè Rhinton, il famoso fliacografo, era un tarantino; l'uso del segno Ͱ per lo spirito aspro è anche proprio di Taranto, sulle cui monete ricorre, come pure sopra un vaso di Misanello con alfabeto 4). Ora Assteas ha dipinto una scena della fliacografia ed usa il segno Ͱ per lo spirito aspro, dunque è un tarantino.

Ma il primo argomento s' imbatte nelle medesime difficoltà sollevate dal Winnefeld contro l'opinione del Furtwängler; quanto al secondo, lo stesso Winnefeld rileva, in una nota, la presenza del medesimo segno sopra monete di Metaponto 5). Inoltre il Ͱ è comune sopra vasi pugliesi la cui origine tarantina è tutt' altro che dimostrata, e sul vaso di Misanello si tratta di un H con la

---

Griech. Gramm. 1ª ediz. § 228, 2ª ediz. pag. 227; Reinach, *Traité d'épigraphie grecque*, pag. 257.

1) Presso Rayet, *Histoire de la Céramique grecque*, pag. 316.

2) *Berlin. Katal.* cit.

3) *Journal of hellenic Studies*, vol. VI, pag. 41.

4) Robert, *Bull. dell' Ist.* 1875, pag. 56.

5) *Catalogue of Greek Coins in the British Museum, Italy*, 1873, pag. 244, 245, 257.

seconda asta verticale più corta, ma se pure fosse un segno assolutamente identico, la provenienza da Misanello (nel cuore della Lucania) starebbe piuttosto a dimostrare che il segno ⊦ non è esclusivamente tarantino. E lo troveremo anche su vaso campano (fig. 67). Il Kretschmer aggiunge a questi dati la presenza del segno ⊦ in iscrizioni di Herakleia, fondata da Taranto, di Crotone, di Ausculum, e nell' epigrafe osca presso Mommsen, *Unterital. Dial.*, *215* 1).

Infine, alla pretesa di schierare i vasi d'Assteas insieme con quelli della Puglia, si oppone decisamente, come rileva anche il Winnefeld, lo stile. Il disegno dei vasi pugliesi fa un' impressione di facilità lontanissima dalla durezza di Assteas; le proporzioni sono più svelte, le teste non grosse e non quadrate, il tipo del viso interamente diverso; la differenza più caratteristica è poi nel panneggio. I vasi pugliesi, anche dello stile più trascurato, mostrano sempre vestimenti che si adattano alle forme del corpo e le lasciano indovinare, con un sistema di pieghe assai meglio intese e che danno al vestito piuttosto una soverchia leggerezza anzichè l' aspetto di pesante e quasi foderato che è caratteristico pel panneggio di Assteas. Il Winnefeld giustifica invece sufficientemente l' attribuzione di questo ceramografo ad una fabbrica locale pestana; dal momento che tre (e forse quattro) su cinque vasi firmati da lui provengono da Pesto, e che i vasi della stessa provenienza conservati al Museo di Napoli sono chiaramente materiale d' importazione ovvero presentano uno stile somigliantissimo a quello di Assteas, nessuno può dubitare della giustezza di una tale conclusione. Piuttosto possiamo aggiungere nuove conferme. Sui vasi di Assteas ricorrono alcune particolarità del costume che sono evidentemente derivate dagli usi locali. Herakles, in A *a*, porta un elmo ornato di pennacchi e di due alte penne; alcune figure femminili portano alte acconciature del capo con veli che scendono rigidamente dall'occipite. Ora i dipinti delle tombe di Pesto 2) offrono guerrieri coperti da simili elmi. Pel costume femminile sono da ricordare le tombe di Albanella 3), a sei miglia appena da Pesto, dove ricorre l' alta acconciatura del capo e la larga zona verticale a spina di pesce.

I vasi del Museo di Napoli che provengono da Pesto ed offrono uno stile strettamente analogo a quello di Assteas portano nel catalogo di Heydemann i numeri 1778, 1779, 1782, 1787 e 3248. Questo piccolo nucleo si è notevolmente

---

1) Kretschmer, op. cit. pag. 216.

2) *Mon. dell' Ist.* vol. VIII, tav. 21.

3) *Bull. nap.* n. s., vol. III, tav. X, XI.

aumentato, sia con nuove ricerche da me fatte negl'inventari e documenti relativi alle collezioni vascolari del Museo di Napoli (come apparirà dal cátalogo che dovrà seguire il riordinamento ed il presente lavoro), sia con acquisti di materiale proveniente da Pesto e del medesimo stile e tecnica. In modo che il fiorire dell'officina di Assteas a Pesto stessa è oggi una cosa assolutamente certa.

Il Winnefeld non enumera i pochi vasi a lui noti, benchè parli dell'oinochoe n. 1787, riconoscendovi una maniera prossima ad Assteas, e dell'anfora a volute n. 3248, nella quale egli vede giustamente gl' indizi di una fabbricazione posteriore, con influenza pugliese, ove però restano come irrigiditi gli elementi essenziali dello stile locale. Noi non possiamo fare a meno di rilevare che il materiale messo a profitto dal Winnefeld è troppo scarso per fondarvi degli apprezzamenti sulla fabbrica di Pesto, ed in ispecie sulla sua importanza commerciale, sulla durata ed estensione della fabbricazione di vasi locali. Chi conosce un poco la storia degli scavi nelle provincie meridionali, non ignora che Pesto fu sfruttata soprattutto sulla fine del secolo scorso e ne' primi decenni di questo 1), tempo cui l'esattezza nelle notizie di trovamenti era ben lungi perfino dall'essere desiderata. Era dunque naturale il supporre che ci fosse molto materiale la cui provenienza oggi è ignota, ma potè ben essere Pesto; e bisognava sempre ricercare se, nonostante una provenienza diversa, ci fossero dei vasi che per lo stile appartengono al gruppo esaminato dal Winnefeld, il qual gruppo è senza dubbio sufficiente a stabilire i caratteri stilistici della fabbrica pestana ed a servire come termine di paragone.

Se i vasi firmati da Assteas ci hanno messo sulla strada di determinare una fabbrica, lo stesso carattere eccezionale che, nella produzione dell' Italia meridionale, assume la firma di un ceramografo, fa sorgere ora spontanea la domanda: in che relazione si trova Assteas con Python e Lasimos?

---

1) Il Braun, pubblicando il disegno di un timpano di tomba pestana (*Mon. ed Ann. dell'Ist.* 1854, pag. 79), ripubblicato meglio con i rimanenti dipinti parietali della stessa tomba dal Minervini (*B. N.* n. s. vol. IV), scrive: « il costume è quello che *spesso* si vede sopra i vasi italo-greci che si rinvengono anche nelle vicinanze del nostro sepolcro »; e Raoul-Rochette, nei *Monuments inédits*, pag. 78, nota 2: « Paestum, lieu d' où il n' est sorti que des vases remarquables par la rareté ou par l' intérêt des sujets ». Si noti che non erano stati scoperti allora (1833) nè il vaso di Frisso nè quello di Herakles furente. Bisogna concludere che molti vasi siano andati perduti e qualcuno sia stato pubblicato con falsa provenienza.

Le notizie che si hanno del vaso di Lasimos 1) accennano come luogo di provenienza a Canosa; ed infatti la forma stessa del vaso (grande anfora a mascheroni), il soggetto e lo stile dicono chiaramente che egli appartiene al gruppo pugliese, di cui ci occuperemo in seguito.

Diversamente invece dovremo giudicare di Python. Il vaso da lui dipinto 2) è un cratere a campana, suppergiù delle stesse dimensioni dei crateri di Assteas. Come essi, ha all' orlo una ghirlanda d' edera con viticci e rosette bianche; ha una parte principale (fig. 40) con soggetto raro e ricercato come quelli di Assteas: Alcmena sul rogo preparatole da Anfitrione per punizione della sua infedeltà, salvata da Zeus per mezzo di un temporale 3). Tale soggetto è evidentemente ispirato all'Alcmena di Euripide, e mette anche Python in relazione con la tragedia euripidea 4). Al rovescio (fig. 41) abbiamo anche qui una scena bacchica. L'ornato inferiore varia, essendo nella parte principale un meandro, nell' altra un cane corrente. Lo schema della composizione è lo stesso che presso Assteas: tre figure in primo piano, con l'accento sulla centrale, ed al disopra una linea di busti 5). Nel rovescio essi sono semplicemente terminati da una linea irregolare, mentre nel diritto la linea delle alture è disegnata col color bianco 6). Il suolo, come di solito presso Assteas, non è indicato nè con linee nè con puntini. Il disegno ha le medesime qualità che quello di Assteas: i contorni sono rigidi, le estremità tozze e dai movimenti legati 7). Tutte le teste sono disegnate in

---

1) Klein, *Meistersignaturen*, pag. 210; Millin, *Vases peints*, vol. II, pag. 37, ed. Reinach, Paris 1890.

2) Klein, *ibid.*; *Nouv. Ann.* 1837, pl. X (soltanto *a*, infedele e secondo cattivi restauri ora tolti). Molto bene invece in *Journal of hellenic Studies*, vol. XI (1890), tav. VI, VII, con illustrazione del Murray.

3) Con la rappresentanza di questo si ponga a riscontro il sole dei vasi di Assteas.

4) Il vaso A di Assteas sente l'influenza, sebbene indiretta, di una tragedia dello stesso Euripide, l' Ἡρακλῆς μαινόμενος; cfr. Hirzel, *Ann. dell'I. t.* 1864, pag. 325 sgg.

5) Nel diritto c' è molta simmetria, essendo i busti quattro, due per lato: nel rovescio sono tre. Quello di mezzo, un giovanetto dal petto nudo salvo una tracolla di perle, con tirso e capo inghirlandato, non può essere nè Semele, come vuole il Brunn, *Künstlergesch.* vol. II, pag. 732, nè Ariadne, come pretende il Murray non ostante l' autopsia. Cfr. ora anche Walters, *Catalogue* ecc. pag. 73, F 149.

6) Cfr. Assteas, D *b*.

7) Cfr. le gambe di Alcmena che spenzolano dall' altare ove si è rifugiata, davanti al quale è la pira.

profilo, come anche Assteas fa quasi sempre. Le linee che formano l' occhio

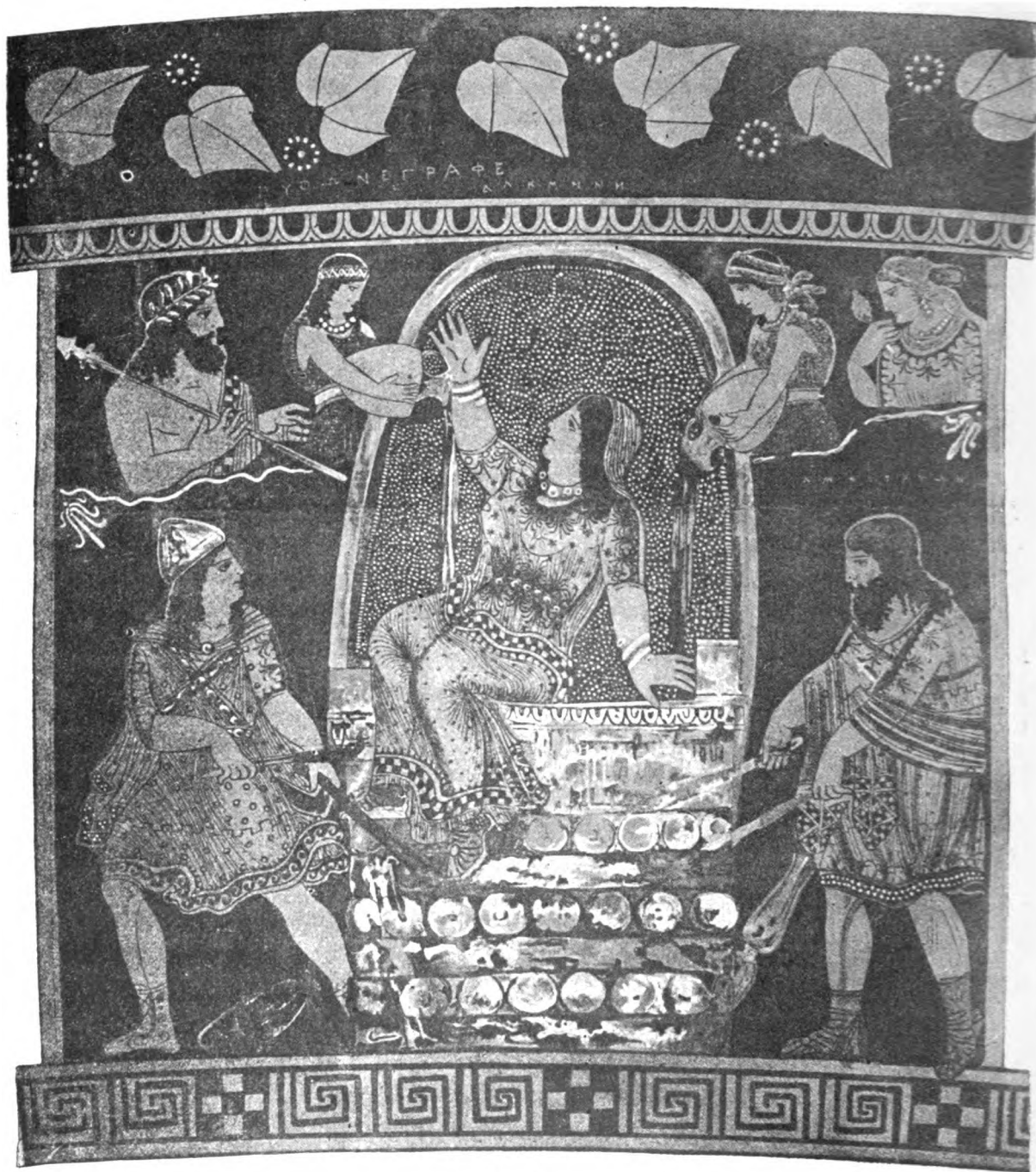



Fig. 40

sono, a giudicar dalla pubblicazione, assai accurata per altro, del *Journal of*

hellenic Studies, anche più accentuatamente rette che in Assteas. Il trattamento dei capelli è anche vario; sono disegnati i lunghi riccioli di Alcmena, mentre i capelli delle altre figure sono trattati in maniera pittorica, a massa. Il panneggio è del pari pesante, vi ricorrono i medesimi larghi orli con ornati a scacchi, a cane corrente, a puntini ecc., dove le pieghe scompaiono 1); come pure qualche volta il disegno del panneggio è superficiale e trascurato o addirittura erroneo 2). Il costume è analogo a quello delle figure di Assteas 3).

Al disegno accedono ritocchi a colori, che sono gli stessi di quelli che adopera Assteas, ed usati nello stesso modo 4). E la determinazione delle figure è anche in Python compiuta con le iscrizioni. Esse sono graffite a punta. Dalla tavola del *Journal of hellenic Studies*, qui riprodotta, parrebbe che la forma dei caratteri sia più regolare che non nelle iscrizioni graffite di Assteas. Le

---

1) La menade a destra in *b* è però panneggiata diversamente da tutte le altre figure femminili dei vasi pestani: il suo chitone è leggero, tanto che lascia trasparire tutte le forme del corpo, il quale è disegnato come fosse nudo. Si osservi che il tipo di questa menade risale in origine alla plastica (cfr. Baumeister, op. cit. s. v. *Mainaden*, pag. 848), e che Python copia senza dubbio qualche modello, giacchè questa menade muove in profilo il passo di danza con assai grazia e col corpo un po' abbandonato all'indietro, mentre l'altra menade a sinistra è certamente dello stile locale, e vorrebbe ballare, ma in realtà ha un movimento goffo e fuori d' equilibrio come le menadi di Assteas in A *b*, C *b*. Anche il ciuffo sulla fronte è nuovo a Pesto.

2) Il piccolo mantello a scialle di Anfitrione pare che non abbia corpo; le pieghe sotto il ginocchio destro di Alcmena non hanno ragion di essere, e neppure quelle sulla coscia destra di Antenore, che muovendosi dovrebbe appianarle. Le tenie del tirso di Dioniso svolazzano in avanti, e così un lembo del manto.

3) I calzari di Alcmena e di Anfitrione sono identici a quelli di Cadmo (Assteas, D *a*). Dioniso ed una menade hanno del pari scarpe abbottonate, i tiasoti maschili traccolle di perle (sotto il nastrino attorno alla coscia sinistra di Dioniso ci debbono essere nell'originale le tracce di globetti gialli, ora distrutti). Il costume di Alcmena ricorda p. e. quello di Calipso presso Assteas, E.

4) Salvo che Assteas non colorisce mai la stoffa dei vestiti (i σωμάτια degli attori sono un caso speciale) mentre qui le Hyades hanno un chitone rosso-bruno. Sarebbe curioso di confrontare le fiamme e l'architettura policroma dell'altare con le fiamme e le architetture del vaso A di Assteas, ma la pubblicazione di questo fu fatta senza colori, e chi ebbe occasione di studiare l'originale trascurò di darne notizia.

lettere sono verticali e tendono ad essere alte anzichè schiacciate. La firma, Πύθων ἔγραφε, con la stessa formola di quella di Assteas, sta nell'orlo, sotto la ghirlanda d'edera 1), ed è segnata in caratteri più grossi. Siccome lo spazio attorno alla testa di Alcmena è riempito dai puntini bianchi che esprimono il temporale, e l'arco che lo limita va fin sotto al κυμάτιον di ovoli che divide la rappresentanza dall'orlo, così anche in questo ha trovato posto il nome di lei, mentre

Fig. 41

tutte le altre figure, ad eccezione delle Hyades che non ne avevano bisogno, hanno i loro nomi scritti orizzontalmente sopra la testa, tal quale come presso Assteas. Anche l'alfabeto è lo stesso, meno la maggiore accuratezza 2). Non

1) Cfr. Assteas, D *a*. Lasimos usa l'aoristo ἔγραψε.

2) Che permette p. e. di notare come il μ abbia le due aste mediane più corte,

ricorre un nome che abbia lo spirito aspro. Quanto alla fonetica è da notare la forma dorica 'Αώς per 'Ηώς, accanto ad 'Αλκμήνη 1).

In conclusione, Python deve essere messo accanto ad Assteas, ed appartiene senza dubbio alla stessa epoca ed alla stessa officina. Nessuna delle lievi differenze è tale che non si spieghi con la semplice diversità dell' individuo, anzi nello stesso individuo si potrebbe spiegare ora con la maggior diligenza, ora col desiderio della varietà, tanto vero che se i vasi di Assteas fossero firmati da Python o viceversa, nessuno si accorgerebbe d' aver che fare con due persone distinte, e neppure forse vorrebbe distinguere due stili diversi corrispondenti a due periodi dell' attività di un artista. Ed il sapere che il vaso di Alcmena è stato trovato a S. Agata dei Goti, al confine della Campania e del Sannio, non deve essere di ostacolo a credere anche Python un pestano. Pesto è situata anche ai confini della Campania, che dovette essere il suo sbocco naturale ben più che la Lucania, per la quale (tranne che pel Vallo di Diano) la via ordinaria del commercio marittimo e dello scambio di prodotti con le città litoranee era ed è il versante del Jonio e dell'Adriatico. Infatti si trovano frequentemente in Basilicata vasi di stile pugliese, e non vi si rinvengono vasi pestani, i quali invece sono apparsi frequentemente in Campania. Ma v'ha di più. Uno dei manichi del cratere d' Alcmena era rotto fin dall'antichità, e riparato col piombo, dice il Murray, in modo curioso e interessante. Ora tale rottura se può essere il risultato dell' uso, può essere altrettanto bene quello del trasporto. E se noi consideriamo che nello stesso posto è stato trovato un vaso di Assteas (D) il quale proveniva senza dubbio da Pesto, tanto più facilmente crederemo che anche quello di Python vi sia stato portato dalla stessa città. Nei *Documenti inediti per servire alla Storia dei Musei d' Italia* 2) è riprodotto il catalogo delle antichità possedute nel 1796 dalla fabbrica di porcellana di Capodimonte, e fra i vasi trasportati in quel Museo da S. Agata dei Goti, ove

---

ciò che in Assteas non apparisce per la forma più schiacciata e trascurata dei caratteri.

1) Non è certamente il caso di inferire che Python avesse una patria diversa da Assteas, il che poi non vorrebbe mai dire che non potessero aver lavorato nella stessa fabbrica. I dialetti degl' italioti dovevano essere assai misti ed aver perduto molti dei loro caratteri originarî nella seconda metà del IV secolo; nondimeno anche nella stessa città varî quartieri e perfino varie famiglie potevano conservare tracce di diversa origine.

2) Vol. IV, pag. 124 sgg.

erano stati dissotterrati per conto del R. Governo, sono segnati entrambi quelli in discorso 1). Sappiamo anche che fino al 1789 era proibito nel Regno delle due Sicilie di scavare antichità, e che in quel torno soltanto ne divenne attiva la ricerca 2). I due nostri vasi adunque sono stati rinvenuti a breve distanza di tempo, e quindi probabilmente nella stessa località, fors' anche nella stessa tomba. Ma senza insistere sopra tale congettura, l' esame del materiale di quegli scavi, che facciamo in un altro capitolo, toglie ogni dubbio sull' origine del vaso di Python, che per rispetto a S. Agata è certamente d' importazione.

Ed ora, ritornati nella folla dei vasi anonimi, non ci resta, massime se si tratta di pubblicazioni, che un solo criterio per distinguere i prodotti della fabbrica di Pesto: lo stile. Per fortuna lo stile ceramografico di Pesto è abba-

Fig. 42

stanza deciso ed individualizzato per poterlo distinguere, il più delle volte con certezza, anche attraverso una riproduzione poco fedele. Daremo più giù una piccola lista di vasi pubblicati od inediti la cui conoscenza ci siamo potuta procurare fino ad oggi, e che vanno riferiti alla fabbrica di Pesto, esclusi gli esemplari del Museo di Napoli, che sono stati raggruppati nel riordinamento della

1) N. 53 Assteas D, n. 119 Python.

2) Cfr. Tischbein, *Collection of engravings*, vol. I, lettera a lord Leicester, e *passim*.

collezione dei vasi testè compiuto, e che meriteranno in un catalogo ragionato quella minuta descrizione e quello studio individuale cui non si presta se non in via di eccezione e di esempio un' opera generale e sintetica. Non possiamo però non anticipare che la collezione del Museo di Napoli si è recentemente arricchita di un' importante serie di vasi provenienti da tombe di Pesto, che furono distrutte in occasione di lavori di bonifica eseguiti in quell' agro il 1894. Un gruppo di questi vasi è qui rappresentato (fig. 42). Benchè di poco conto per i soggetti e per l' arte, questi vasi, tutti di fabbrica locale, hanno offerto la più bella conferma dell' attribuzione a Pesto di Assteas e Python, essendo lo stile delle figure e molte particolarità direttamente derivate dalla maniera di quei due maestri 1).

---

1) Questi vasi provenienti dagli ultimi lavori eseguiti a Pesto, sebbene non si siano potute nè raccogliere nè ricostruire notizie intorno alla distribuzione nelle singole tombe, hanno sempre interesse, perchè ci offrono una serie di 30 esemplari di varie classi, e permettono di dare uno sguardo anche ai generi più andanti della figulina, mentre le serie delle grandi collezioni rappresentano per l' ordinario una scelta limitata ai soli vasi con figure. Il gruppo qui raffigurato comprende, da sinistra a destra: *a*) brocca alta m. 0,19, senza beccuccio, con manico diviso in due da profondo solco, decorata nella tecnica dei « vasi di Gnathia », ma senza dubbio locale e perciò interessante; *b*) skyphos alto m. 0,105, recante nella parte riprodotta una efebo seduto su masso indicato da globetti gialli, con tracolla e cosciale di perlette gialle al modo di Assteas, dall'altra parte una donna ugualmente su masso; *c*) boccaletto nero alto m. 0,07, con l' alta ansa 0,10; *d*) oinochoe alta m. 0,16, rivestita di patina rosso-laterizio, salvo una zona presso il piede non verniciata, con tralcio di grappoli e cirri dipinto in bianco sulle spalle, ora svanito; *e*) aryballiskos manicato piriforme, alto m. 0,095, con testa femminile nella tecnica tarda a figure nere attribuita alla Campania: esemplare certamente locale e perciò interessante; *f*) lekythos del tipo locale, alta m. 0,155, decorata nella tecnica del color rosso soprapposto alla vernice, con una testa femminile tra fiorami; *g*) oinochoe del tipo locale, alta m. 0,19, con efebo andante a destra, ornato delle solite perline, svanite sul petto; *h*) kylix alta m. 0,055, diam. 0,18 con efebo simile nell'interno ed una figura virile panneggiata sedente per ciascun lato esterno; *i*) boccaletto non verniciato; *j*) askos a ciambella alto m. 0,07, con fogliami svaniti; *k*) lucernetta nera; *l*) simile ad *i*; *m*) pyxis, diam. m. 0,18, con i manichi 0,25, avente il coperchio spartito in 4 spicchi, riempiti con testa femminile, palmetta, oca, altra palmetta (non visibili nella zincografia).

Il materiale della fabbrica pestana consiste in vasi di varie forme, anfore svelte a manichi piatti, oinochoai, tazze ecc., ma soprattutto crateri. La serie dei crateri è dunque quella che meglio ci può guidare nell'assegnare agli altri vasi una data relativa. In essi osserviamo una prima serie che per ragione dello stile e dell'accuratezza generale in tutta la tecnica della fabbricazione deve ritenersi più antica, ed a cui appartengono i crateri di Assteas. In questa serie prevale la forma a calice, e quella a campana non è molto svelta ed ha le pareti diritte; gli ornati caratteristici sono la ghirlanda d'edera con rosette e viticci in giallo (talora con sussidio di linee graffite), sotto il labbro, dalla parte del diritto; e dalla parte del rovescio il ramo di lauro, senza colori, come neppure gli altri ornati. La rappresentanza è chiusa come in un quadro da due linee verticali.

Un' altra serie di crateri, manifestamente posteriore, ci mostra l'abbandono della forma a calice ed una modificazione di quella a campana. Il vaso diventa più svelto, il piede più alto ed esile, ed il profilo ha uno sguscio molto caratteristico, essendo la circonferenza all'inserzione dei manichi più stretta che quella presa sull'ornato inferiore. L'ornato al labbro è semplicemente il lauro, che gira attorno: la rappresentanza è chiusa da volute con palmettine, lumeggiate di giallo. In questa serie i soggetti sono esclusivamente erotici o dionisiaci. Naturalmente non si passa dall'una all'altra serie con un salto, ma vi sono crateri che offrono caratteri di passaggio e che possono formare un gruppo il quale prende il secondo posto fra il primo e l'ultimo. Gli altri vasi possono distribuirsi fra i tre gruppi secondo la loro affinità con l'uno o con l'altro.

La fabbrica di Pesto non presenta, come altre fabbriche italiote, l'invasione del bianco sul nudo femminile, nel suo periodo più tardo. Pochissime eccezioni io conosco a questo riguardo, come il notissimo vaso del Museo Gregoriano con la parodia degli amori di Zeus e di Alcmena, che però è ancora di buon' epoca. Quanto al resto, non solo il colore non è usato pel nudo, ma i colori aggiunti si vanno limitando ad un solo, che per lo più è il giallo. Sarei molto inclinato a conchiudere da questa osservazione che la fabbrica di Pesto non abbia avuto un periodo di decrepitezza, e sia cessata prima della metà del sec. III a. C., forse per le nuove condizioni che creava in Campania, suo principale sbocco, l'intervento della potenza di Roma, e soprattutto pel succedersi della dominazione romana alla lucana su la stessa Posidonia, il che avvenne com'è noto nel 273 a. C.

Per datare il materiale pestano, in mancanza di scavi sistematici e di notizie intorno all'associazione degli oggetti, non possiamo usare altro criterio che quello

dello stile, tenendo conto dello sviluppo della ceramografia nella Grecia propria. A me pare che Assteas conservi ancora troppo le tradizioni della buona epoca per porlo alla fine del IV secolo: la sua è piuttosto goffaggine di provinciale che rozzezza di epoca trascurata, ed i suoi vasi possono essere datati dagli anni intorno al 350 a. C. Python è forse un poco posteriore, e se egli è l'autore del vaso del Museo Gregoriano, cosa che io credo assai probabile, la sua attività toccherebbe il secondo gruppo, che io daterei dal 320 al 290 incirca. I vasi più trascurati starebbero fra il 290 ed il 273.

Fig. 43 Fig. 44

Il cratere a campana qui rappresentato nella nostra figura 43 (Napoli n. 905) può dare un esempio del gruppo di transizione, ancora molto vicino alla maniera di Assteas e Python. Altro esempio di questa maniera è lo stamnos ad imitazione degli apuli (Napoli n. 2878) qui riprodotto dalla figura 44. Rappresenta due donne ignude presso una vasca, ed una terza in vesti ed atto estremamente simile alle Esperidi di Assteas, mentre una quarta, spettatrice, apparisce come busto nel piano superiore, ed è dipinta di bianco, cosa rara sui vasi pestani. Questo vaso è interessante perchè, insieme con l'anfora a volute n. 3248, è uno

dei rari documenti della influenza che le officine ceramiche dell'Apulia, o forse della Lucania interna, esercitavano sulla forma tectonica, non però sullo stile del disegno figurativo dei vasi di Pesto.

Il cratere fig. 45 (Napoli n. 1773) ci mostra invece un esempio caratteristico dei vasi dipinti dell'ultimo periodo, tanto nella forma costruttiva quanto nello stile delle figure, con abuso di accessorî in giallo e di volute fantastiche. La kylix fig. 46 (Napoli n. 2585) offre la medesima composizione (cioè un efebo che reca doni ad una donna seduta), e mostra lo stesso stile, anzi la stessa mano.

Fig. 45

Prima di lasciare l'officina ceramica di Pesto, ci sia lecito fermarci ad un'ultima considerazione. Abbiamo visto che nei vasi pestani della miglior epoca si afferma, più che nelle altre officine dell'Italia meridionale, lo stile pittorico, ed in una forma assai speciale e caratteristica. Anche nella ceramica attica contemporanea si afferma lo stile pittorico, però con tendenze così notevolmente diverse, che sarebbe difficile indicare in essa i modelli dei vasi di Assteas e Python. Nella larghezza con la quale i ceramografi attici usano dello spazio per la composizione, essi sembrano portare il ricordo delle vaste pitture murali che avevano sotto gli occhi; ma nelle colonie d'Italia l'influenza della megalografia non doveva piuttosto esercitarsi per mezzo della importazione di qua-

dri su tavola dai grandi centri artistici della madre patria? I vasi di Assteas e Python mi sembrano rivelare questa influenza anche in circostanze esterne, come nella predilezione di una forma di vaso che presenta le superficie possibilmente più uguali e meno contorte, e le cui pareti son fatte discendere quasi verticalmente, in modo da potervi inscrivere un quadrilatero che viene occupato dalla rappresentanza figurata; e talvolta la preoccupazione è tale, che questo quadrilatero non solo è terminato inferiormente e superiormente dai soliti ornati, ma anche ai lati è distinto dal fondo del vaso con due linee verticali, in modo da rendere l'esatta immagine di un quadro. Nel quadro così delimitato, prescindendo dai busti delle divinità spettatrici, il soggetto rappresentato comprende pochissimi personaggi, quanti poteva ammetterne una tavola, e lo sche-

Fig. 46

ma prescelto è costantemente quello di tre elementi, che nel vaso di Python assume una forma piramidale. Ora lo schema a tre elementi ben distinti tra loro (di cui la forma piramidale è un caso) era particolarmente amato dalla pittura su tavola del tempo di Alessandro, e ricorre, più o meno alterato, nelle pitture murali romane e campane derivate da originali ellenistici, per esempio nella composizione rappresentante Io ed Argo con Hermes, dall'Helbig riferita a Nicia 1).

1) Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, pag. 140 sgg. Cfr. specialmente la pittura della casa di Livia sul Palatino, *Revue Archéologique*, 1870, tav. XV; *Mon. dell' Ist.* vol. XI, tav. 22. È pure di somma importanza, per

Ecco ora senz'altro una piccola lista di vasi che dalle pubblicazioni o dalla osservazione degli originali esistenti fuori di Napoli ho potuto riferire alla fabbrica di Pesto 1).

lo studio di tali relazioni dei nostri vasi con la megalografia, il ricorrere di figure sporgenti da rupi o rialzi in simili quadri (Σχοπιαί, cfr. Helbig op. cit. pag. 217 sgg.). Che il costume di limitare la composizione a tre elementi, con preferenza dell'accento od arsi sulla figura centrale, sia anche più antico della seconda metà del IV secolo, non lo sappiamo direttamente per la pittura, ma possiamo argomentarlo da una serie di rilievi che risalgono ad originali del V secolo, intorno ai quali ho letto con interesse, durante la correzione di queste stampe, un pregevole scritto di L. Savignoni (*Bull. Arch. Comm. di Roma*, 1897, pag. 73 sgg., tav. V, VI), il quale vi pone a riscontro il noto monocromo ercolanese con Latona e Niobe (rimando a questa pubblicazione per citazioni e bibliografia). A me pare che il Savignoni, nonostante l'accuratezza minuziosa con la quale tratta il suo soggetto, abbia spinto troppo oltre il raffronto dei suoi rilievi con la pittura monumentale, dimenticando poi affatto i vasi italioti e le pitture murali romano-campane, dove si trova, con le successive mutazioni prodotte dallo svolgimento dell'arte e dello stile, la continuazione di quel sistema di quadri a tre elementi che già apparisce negli accennati rilievi. Nè io credo facile ricondurre alla pittura monumentale « non solo i tipi, ma la composizione stessa » dei rilievi medesimi (pag. 95). Nella grande pittura murale non si poteva sentire il bisogno di tali aggruppamenti limitati a tre sole figure, nè ve n'è traccia sui vasi attici di stile bello che da quella derivavano le loro composizioni. Se dunque in questo caso il rapporto tra la scultura e la pittura non si trovò, quanto alla composizione, invertito, bisognerà supporre come intermediaria e prima inventrice di tal sistema una megalografia non grandiosa e monumentale come la polignotea.

1) Il primo ed unico finora ad introdurre nei cataloghi sistematici un posto distinto, per lo stile dei maestri da me riferiti a Pesto, è stato (e va detto a sua grandissima lode) il Walters (*Catalogue of the Vases in British Museum*, pag. 72 sgg., *Style of Assteas*, F 149-156). Non saprei se tutti gli esemplari enumerati siano esattamente attribuiti a questa serie: non lo è di certo l'hydria F 156, rappresentata a tav. V, senza dubbio cumana, con qualche rassomiglianza allo stile di Assteas che non è senza esempio nella fabbrica di Cuma. Gli altri vasi o sono inediti o pubblicati in modo insufficiente per ben giudicarne lo stile; accetterei però nella mia lista quello segnato F 150. Si vede che nel tentativo del Walters non ha corrisposto alla buona intenzione un sufficiente esercizio degli occhi, forse per difetto di

1. — Supplizio di Marsia Hamilton (Tischbein, IV, 6).
2. — Liberazione di Oreste a Delfo (Millin, op. cit. II, 67-68).
3. — Dioniso con maschera e sileno (Tischbein, I, 40).
4. — Dioniso con attore comico (Tischbein, I, 41).
5. — Centauro e sileno (Tischbein, I, 42).
6. — Dioniso e Pane (Tischbein, I, 43).
7. — Dioniso ed attore comico alato (caricatura di Eros?) (Tischbein, I, 44).
8. — Culto ad una stela funebre (Tischbein, II, 15).
9. — Vaso con rappresentanza *a*) di satiro con cane *b*) di una donna che reca offerte alla stela (Tischbein, II, 29, 30).
10. — Scena bacchica (offerte ad Ariadne?) (Tischbein, II, 35).
11. — Dioniso e Papposileno (Tischbein, II, 37).
12. — Dioniso, Ariadne ed una spettatrice alla finestra simile all'Alcmena nel cratere del Museo Gregoriano (Tischbein, IV, 36).
13. — Tazza con satiro sedente (Laborde, *Vases Lamberg*, II, 87).

Dei detti vasi non si ha più notizia; dalle pubblicazioni pare che appartengano alla prima e seconda epoca della fabbrica pestana 1).

---

materiale preso in disamina. È però deplorevole che il Furtwängler non abbia tentato altrettanto per i vasi di Berlino, confondendo invece lo stile di Assteas con gli stili campani; mi auguro che il Pottier ci segnali presto e completamente la importante serie del Louvre.

1) Come in Python rispetto ad Assteas e come fra i vasi dello stesso Assteas, così negli altri vasi pestani si trovano delle piccole varietà che non influiscono sul carattere generale dello stile. Nondimeno il solo vaso della cui attribuzione dubito un poco è il n. 1. La figura di Marsia non sembra disegnata alla maniera dei maestri pestani, e vi sono qua e là taluni punti di contatto con vasi campano-cumani, p. e. col vaso di Fedra nel Museo di Capua (Minervini, *Guida della mostra arch. campana*, n. 376), dove ricorre un busto nel piano superiore simile ai nostri. Tali dubbî non possono eliminarsi, in mancanza dell'originale; e le maggiori probabilità sono sempre per l'attribuzione a Pesto. Quanto al vaso n. 2, già il von Rohden (Baumeister, *Denkmäler*, pag. 2007, cfr. Winnefeld, *Bonner Studien*, pag. 171) proponeva di riferirlo ad Assteas. Noi abbiamo però visto che poco o nulla si distingue lo stile di questo ceramografo da quello di Python, e crediamo che, dopo i nostri studî, le vedute più ristrette di chi ci ha preceduto debbano allargarsi alla considerazione di tutta un'officina ceramografica.

VIENNA — Samml. des KK. Münz- und Antiken-Kabinets, n. 100

14. — Cassandra (Κεσάνδρα, *sic*) ed Aiace (Laborde, *Vases Lamberg*, vol. II, tav. 24; *Arch. Zeit.* 1848, tav. 13, 6) 1).

PARIGI — Museo del Louvre.

15. — Cadmo che uccide il dragone (Millin, II, 7, 8; cfr. Assteas D *a*).
16. — Hermes con caprone (Millin, I, 51).
17. — Dioniso con Pane (Millin, II, 21).
18. — Scena dionisiaca (Millin, II, 23).

ROMA — Museo Gregoriano (emiciclo).

19. — Grande cratere n. 120.
a) Simposio bacchico, *b*) scena dionisiaca simile all' oinochoe di Napoli n. 1787.
20. — Cratere con la parodia degli amori di Zeus e Alcmena 2).

Biblioteca Vaticana.

21. — Cratere con Dioniso ed attore comico (*Jahrbuch d. arch. Inst.* 1886, pag. 278).

Visto il 22 settembre 1892 presso Scognamiglio in Napoli:

22. — Skyphos alto m. 0.25, diam. 0,24.
a) Giovane Pane e *b*) Menade, stanti.

Nella raccolta del fu Salvatore Pascale, alle Curti presso Capua, vidi al-

---

1) Cfr. Kretschmer, op. cit. pag. 28. La figura della sacerdotessa fuggente è molto caratteristica per la maniera dei maestri pestani, cfr. la Megara di Assteas (A *a*).

2) Winckelmann, *Mon. ined.* 190; Müller-Wieseler II, 3, 39 ecc. Cfr. Reisch in Helbig's *Führer* (traduz. francese di J. Toutain, col titolo: *Guide dans les Musées d'archéologie classique de Rome*, vol. II, pag. 268, n. 121). Il numero precedente è omesso.

cuni vasi figurati provenienti da Vico Equense, che mostravano ad evidenza lo stile pestano. Notai specialmente:

23. — Cratere alto m. 0,38.
a) Dioniso con tirso, *b*) Menade.

Il fatto è ad ogni modo interessante. Era senza dubbio la penisola sorrentina, non tanto importuosa per gli esperti marinai dell'antichità, poichè anche nel Medioevo vi ha fiorito una repubblica marittima, quella che serviva di approdo alle navi onerarie di Posidonia esercitanti il traffico con la Campania.

CAPITOLO II.

La Campania.

Cuma — Saticula — Capua? — Neapolis? — Abella.

È impossibile farsi un' idea completa di una officina ceramica italiota, senza considerarla in relazione con le altre, distinte almeno in gruppi regionali. Oggi si distinguono soltanto all' ingrosso i tre gruppi principali, campano, lucano e pugliese; ma in ciascuno di questi furono certamente parecchi i centri di produzione, e questi vennero a subire influenze reciproche, sia in una regione medesima, sia dall' una all' altra. Per tal riguardo non si saprebbe adunque donde incominciare, e diventano necessarie delle anticipazioni che volentieri eviteremmo, se fosse possibile. Lo studio dei vasi con le firme di Assteas e di Python ci ha però condotti alla determinazione di una delle fabbriche in cui più che altrove la tradizione dello stile nacque e durò individuale. Quasi ai confini della Lucania e della Campania, i ceramografi di Pesto hanno poco o nulla da fare con la produzione schiettamente lucana, salvochè forse fu questo il mezzo per cui negli ultimi tempi potè farsi sentire a Pesto la influenza pugliese, ma in modo tutto esterno e limitato alla imitazione delle forme dei vasi 1). Al contrario è già stata notata la relazione dei vasi di Pesto con i campani 2) ed abbiamo visto che il Furtwängler assegna addirittura Assteas al gruppo campano. Ma la fabbrica pestana è, in tale relazione, appunto per la sua maggiore indi-

1) V. sopra, pag. 73.

2) V. sopra, pag. 76, nota 1; cfr. pag. 69 e qui sopra, n. 23.

vidualità, un elemento senza dubbio più attivo che passivo. Facendo adunque precedere la trattazione della sola fabbrica italiota che vanti due ceramografi individualmente conosciuti, noi siamo, per così dire, cascati bene anche per

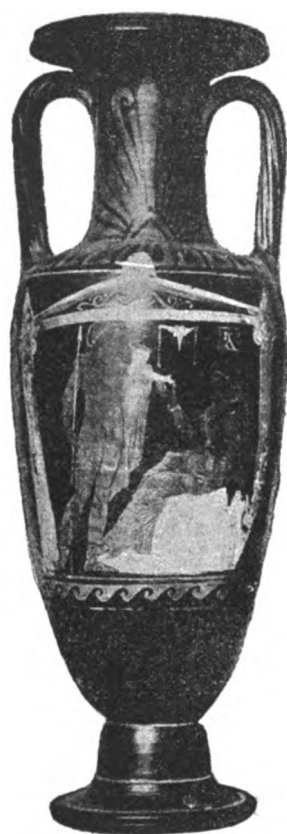



Fig. 47 Fig. 48

riguardo alla trattazione delle rimanenti. Quella meritava in ogni modo di stare da sè, queste la seguiranno con ordine, incominciando dalla sola fra le tre regioni dove l'influenza di Pesto si fece notevolmente sentire: vogliam dire dalla Campania.

Cuma fu senza dubbio tra le fabbriche campane una delle più importanti, e la sua produzione ha il vantaggio di poter essere studiata al Museo di Napoli, nella Raccolta Cumana. Accanto alle solite importazioni, comuni sul suolo italioto, che vanno dalle ceramiche corinzie sino ai vasi attici dello stile bello, vi si notano subito i vasi di epoca posteriore, che, salvo due sole eccezioni 1) vanno tutti riferiti a fabbrica locale. Sono anfore hydrie, crateri, lekytkoi pan-

Fig. 49 Fig. 50

ciute, brocche, skyphoi, pyxides. Lo skyphos giunge a dimensioni assai notevoli, maggiori che in nessun'altra fabbrica italiota 2). La brocca (oinochoe) vi

1) Una piccola pelike pestana (n. inv. 85990) ed una lekythos pugliese (n. inv. 84981).

2) Cfr. p. e. il n. 43 della Raccolta Cumana.

è rappresentata da un esemplare anche assai grosso, di forma tozza 1). Le lekythoi hanno lungo collo, ed alta e stretta è ugualmente la forma dell' anfora, dal collo non meno lungo, munito di due manichi verticali, che sono spesso in tutto o in parte modellati a corda, ovvero di un solo manico che passa in arco sulla bocca, per lo più anch' esso a corda, e nella cui parte centrale si nota a volte un forellino, certo destinato a qualche anello di metallo. Dell'una e dell'altra varietà offrono esempî le nostre figure 47, 48 e 49. I crateri della Raccolta Cumana presentano esclusivamente la forma a campana; l' hydria ha, secondo le dimensioni, o due zone di figure l' una sulle spalle e l' altra sulla pancia, ovvero una sola rappresentanza distribuita in tutto il campo: in ogni caso si distingue per la particolarità di offrire, sotto ciascuno dei manichi laterali, due teste o due figure simmetriche 2). Talora si trova al medesimo posto un semplice ornato, come nella figura 50, che qui si aggiunge.

Fra gli ornati, sopra tutti gli altri è preferito il meandro ad onda, o cane corrente: si trova dovunque esso può applicarsi, ma per lo più in giro sotto la parte figurata del vaso, massime se anfora o cratere. Dove la rappresentanza è distribuita su due facce, il che avviene per solito nei vasi a due manichi (anfore, crateri) sotto a ciascun manico prende posto una palmetta di stile assai pesante, talora con certe foglie dentate molto caratteristiche. Sui crateri, analogamente ai pestani del 2° e 3° periodo, la rappresentanza è chiusa inoltre tra due arabeschi a volute, ovvero piante stileggiate. Questi di Cuma hanno però come elemento decorativo particolare di tali arabeschi un fiore a corolla campanulata, disegnato in profilo, e che difficilmente si riconoscerebbe per tale se non ci fosse il confronto di qualche esemplare isolato (fig. 51), e di altre fabbriche italiote nella cui ceramica comparisce disegnato di terzo, con bottone che rappresenta gli stami. A Cuma invece esso comparisce quasi sempre in perfetto profilo, e non ha quasi mai il bottone. Talvolta questo elemento è raddoppiato, in modo da assumere la figura quasi di un rombo: tal' altra la corolla è aperta e distinta in varî petali, e l' ornato prende la figura di una palmettina. Insieme con questi ornati che sono risparmiati sulla superficie dell' argilla dalla vernice nera che li contorna, si possono considerare alcuni piccoli accessorî che per solito riempiono il campo nelle rappresentanze figurate, e sono anche caratteristici della fabbrica cumana. Tali sono delle piccole fogliette d' edera senza picciuolo, dei ramoscelli che paiono spine di pesce, e dei finestrini che spesso riem-

1) N. 145 R. C.

2) Cfr. l'hydria con la rappresentanza di Telefo (R. C. 141) ed a.

piono uno spazio vuoto in alto. Questi altri accessori sono o interamente di colori soprapposti, o lumeggiati di bianco e giallo.

La vernice nera è di solito meno densa ed uguale che quella di Pesto, e il colore della terracotta anche assai disuguale e di un rossastro quasi affumicato che può discendere di tono fino al grigio-giallognolo, secondo la cottura; mentre a Pesto, se non lo splendido colore attico, la ceramica ha pur sempre una discreta ed uguale colorazione in rosso laterizio. Si sente insomma che i

Fig. 51

vasai di Cuma avevano minor cura della loro argilla, e che non era questa ciò che doveva figurare. Mentre infatti a Pesto si usavano i colori sovrapposti per molti particolari, ma pur sempre limitati ad essi, i migliori vasi di Cuma invece erano ordinariamente ricoperti per intero di policromia. La loro conservazione attuale, che li fa sfigurare, non deve perciò trarre in inganno lo studioso. I colori adoperati erano parecchi, ed assai caduchi: vi sono tracce di bianco, di giallo, di verde, di azzurro ed è soprattutto caratteristico un rosso-carminio non adoperato da nessun'altra fabbrica italiota. Tracce di questo colore hanno

alcuni vasi della Raccolta Cumana, ma esso è particolarmente conservato in un vaso del Museo Nazionale di Napoli (n. 856) che per lo stile va senza alcun dubbio riferito alla fabbrica di Cuma. Esso è qui riprodotto nella figura 52. La sua forma, che potrebbe chiamarsi pyxis skyphoide, è molto caratteristica per la figulina cumana. Si notano in questo interessante esemplare gli abbondanti elementi riempitivi, tra i quali il finestrino; al posto del fiore campanulato della fig. 51, abbiamo una palmettina lumeggiata di bianco, e più giù la foglia dentata tanto caratteristica per i vasi di Cuma. Tutto il manto della donna che si appoggia alla colonnina è dipinto in rosso-carminio.

Fig. 52

Un altro procedimento in uso a Cuma era quello di rinforzare, mediante qualche vernice, il rosso dell'argilla, in quelle parti delle figure che si volevano lasciare scoperte; sicchè oggi, dove i colori soprapposti sono caduti, la parte che n'era ricoperta comparisce assai più pallida del resto. Anche quando erano destinate ad essere ricoperte dalla policromia, le figure erano spesso (non però sempre, come altri mostra di credere) disegnate al modo solito con tutti i particolari interni a vernice nera, i quali poi venivano ritrovati spesso non esattamente, sopra la ingubbiatura, con vernice assai diluita. Questo può trarre in inganno lo studioso inesperto, il quale, dove la policromia è del tutto caduta,

vedendo le figure completamente disegnate, può credere che non vi sia mai stato colore. Di più è necessario avvertire che taluni dettagli si riserbavano sempre ai ritocchi policromi, ad esempio le penne ed il cimiero degli elmi, sicchè dove manca la policromia non resta che la semplice calotta dell'elmo. In ogni modo il vaso non era veramente finito, non faceva la sua figura, se non quando era rivestito di vari colori: si sente che questo è l'effetto al quale miravano i ceramisti di Cuma, e che i loro modelli furono i vasi attici policromi del IV secolo, con cui senza dubbio rivaleggiarono in epoca contemporanea. Essi trascurarono però la preparazione, sicchè il tempo ha talmente malmenati i loro prodotti che non possiamo più farcene un' idea adeguata: senza dubbio questi furono assai più smaglianti che oggi non sembri. Ciò vale però dei vasi più ricchi e nobili, e certamente anche più antichi, della fabbrica cumana, che sembra essersi data fin dal principio al genere policromo, come a quello che meglio soddisfaceva il gusto della sua clientela. Ma in un' altra classe di vasi, più povera e più rozza, la policromia era assai meno prodiga, ed i colori aggiunti si limitano anch'essi al bianco ed al giallo, adoperati nei particolari: anzi in questi vasi il bianco non è gessoso e caduco come nei vasi più nobili e dalla ricca policromia, bensì non è altro che il color giallo assai diluito, il quale è molto più resistente. Con questo bianco-giallo è spesso dipinto il nudo delle figure femminili.

Quanto ai soggetti rappresentati, la fabbrica di Cuma presenta un carattere ben diverso da quella di Pesto. I più nobili vasi locali della Raccolta sono ornati con rappresentanze relative al culto delle tombe, cosa che a Pesto non si trova mai se non nel periodo più tardo, e ben di rado, e senza dubbio per influenza campana. Così invano si cercherebbe tra i pestani un vaso con *heroon*, mentre questo ricorre nei vasi cumani (cfr. fig. 47 e 50); anzi Cuma è la sola fabbrica campana di vasi dipinti che adotti gli *heroa*, tanto comuni sui vasi apuli e lucani. Cuma parla in ciò più chiaro che Pesto, e la destinazione funebre di codesta ceramica è fin dal principio espressa con maggiore semplicità e con minore ricerca di allusioni più o meno recondite. Per questo si fa ben poco uso del mito: non c'è l'affannarsi di Assteas e Python alla ricerca di soggetti nuovi, di apparizioni e personificazioni che completino il quadro. Fra i vasi di fabbricazione locale della Raccolta Cumana non si nota pel soggetto mitologico se non un'hydria con Telefo ed Oreste fanciullo 1), e lo stesso sog-

---

1) N. 141 R.C. pub. Fiorelli, *Vasi Cumani*, tav. 14; *Arch. Zeit.*, 1857 tav. 106 = Baumeister, III, fig. 1807; vi ricorre una figura tagliata a busto alla maniera pestana.

getto ricorre su altro vaso del Museo di Napoli (n. 2293) che per lo stile e la tecnica va pure riferito a Cuma (fig. 53). Molto meno poi si sente il bisogno di dichiarazioni scritte, anzi sui vasi cumani, di regola, non compariscono iscrizioni.

Nemmeno c'è, come a Pesto, la predilezione per le scene dionisiache, nella ceramica più ordinaria. Sono invece predilette le scene della vita comune, banchetti, riunioni di donne e di uomini (per lo più guerrieri che tornano vincitori), senza dubbio, come vedremo, con allusione funebre. Fra i simposii è interessantissimo un vaso del Museo di Napoli (n. 2855) ove è rappresentata una

Fig. 53

etèra callipige, l' istrumento del cottabo ed una maschera sospesa (fig. 54). Vi ricorre il fiore campanulato disegnato in profilo, che si riconosce col confronto della fig. 51. Il vaso riprodotto nella fig. 55 (Napoli n. 871) rappresenta poi una donna che si appresta a coronare un guerriero, circondato da compagni ed altre donne. A Cuma va anche riferito, per lo stile, il vaso con scena di φλύακες che qui si aggiunge a fig. 56 1) come pure il vaso fig. 49, con l' inte-

1) Heydemann, op. cit. n. 3368; cfr. *Jahrbuch d. Inst.* 1886, pag. 275 G.

ressante rappresentanza di un cavallo che dalla benda messa a festone può ritenersi designato quale vincitore in agone equestre 1).

In un'altra cosa ancora sono più sciolti e franchi i ceramisti di Cuma: nell'adozione del costume locale per le loro figure. La classica clamide cede abitualmente il posto a dei cortissimi camiciotti, dalla larga cintura, sui quali viene

Fig. 54

1) È noto quanto gli agoni equestri fossero in voga nella Campania e soprattutto a Napoli; cfr. la importante memoria del Civitelli: *Nuovi frammenti d' epigrafi greche* ecc., in *Atti della R. Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, vol. XVII, parte 2ª, n. 3, e soprattutto la parte seconda di questo scritto, pag. 33 sgg. L'autore non si giova delle rappresentanze vascolari locali con cavalli e cavalieri vincitori, che confermano l' esistenza di tali agoni fin dal tempo preromano.

applicato un pettorale a tre dischi metallici (fig. 55). Tali dischi il prof. Petersen ha recentemente proposto di riconoscere nelle così dette fallere della prima età del ferro 1), di cui parecchi interessanti esemplari ha riunito il nostro Pigorini 2); in un tempo posteriore si sarebbero fabbricati pettorali di un

Fig. 55

sol pezzo, che conservavano nelle forme tectoniche il segno della loro origine da pezzi distinti 3). L' elmo sannitico, che comparisce anche nella ceramica di

1) *Röm. Mittheilungen*, 1896, pag. 265 sgg.

2) *Notizie degli Scavi*, 1895, pag. 258 sgg.

3) *Röm. Mittheilungen*, 1897, pag. 112, fig. 1, 6; cfr. pag. 123 sgg.

Pesto, ma più di rado, ornato di due o tre alte penne, è a Cuma frequentissimo. Ocree metalliche ed un piccolo scudo rotondo compiono il costume militare. Le donne portano talora delle vesti di cui senza dubbio dura ancora il ricordo nei nostri contadi : una specie di pellegrina , e delle acconciature che fanno pensare alla *magnosa* di alcune contadine delle nostre provincie; ovvero un *tutulus*. Fra gli ornamenti sono notevoli gli alti e caratteristici diademi radiati, che sono portati anche da personaggi maschili (cfr. fig. 53). Riproduciamo qui un'hydria del Museo di Napoli (n. 874, fig. 57) ed un dettaglio dal vaso n. 143 della Raccolta Cumana (fig. 58), come esempî assai caratteristici delle vesti ed acconciature femminili , di cui l' ultima ha parecchie analogie in dipinti sepolcrali campani 1).

La fabbrica di Pesto subisce , nel suo ultimo periodo , l' influenza di altre fabbriche italiote ; ma questa influenza si manifesta nella forma del vaso od in qualche accessorio , non mai nello stile del disegno e degli ornati , così indivi-

Fig. 56

duale e tenace. Viceversa a Cuma si può talvolta osservare una influenza più intima della ceramografia pestana. Valga come esempio il cratere n. 43 della

1) *Mon. dell'Ist.* vol. X, 55; *Bull. Nap.* n. s. vol. II, tav. 11; *Mon. dei Lincei*, vol. I, pag. 954 sgg. con tavola; *dell'Atti Accad. Nap. di Arch.*, vol. XVI, pag. 81 sgg. con tavola e vignetta.

Raccolta Cumana, la cui riproduzione zincografica (fig. 59) disgraziatamente è tra le meno riuscite. Le volute che includono la rappresentanza sono tanto semplificate che hanno quasi la forma di un *pedum*. Sotto la rappresentanza corre in giro il solito meandro ad onda; ma sotto il labbro, invece della ghirlanda di lauro usuale sui crateri cumani, c'è una ghirlanda di foglie d'edera disegnata nel medesimo stile di quelle d'Assteas, con gli stessi fiorellini a stellucce o margheritine. La rappresentanza principale è dionisiaca, e ricorda anche

Fig. 57

in questo i vasi pestani; del pari si rannoda ad essi il tipo di Dioniso, che porta il tirso ed ha le scarpe e la tracolla di perle, proprio come sui vasi pestani: soltanto l'alta stephane radiata gli conserva il carattere locale. La donna che gli sta di fronte ha un costume molto analogo a quelli che portano le figure femminili sui vasi di Pesto, con larghi orli pesanti a cane corrente, e scarpe gialle. Sono invece caratteristici per i vasi cumani di genere meno fino, come

è questo, i bastoni che hanno i giovani ammantati del rovescio: essi sono tutti in color giallo soprapposto, e le nodosità sono fatte ciascuna a parte con un globetto messo sull'altro color giallo del fusto.

Una piccolissima anforetta a volute, un vero giocattolo in paragone delle pugliesi, è, nella Raccolta, l'unico documento di una influenza della ceramica di quella regione. Essa porta due teste femminili, una sul diritto e l'altra sul rovescio: al collo da un lato ha delle rosette, dall'altro col meandro ad onda, che è fuori di posto, afferma ancora una volta la predilezione dei ceramisti cumani per tale ornato.

Lo stile non si descrive e molto meno si rende con le parole: bisogna vedere, bisogna abituare il proprio occhio alla percezione di certe date forme, con osservazioni lunghe e ripetute. Allora soltanto si acquista la sicurezza e la finezza del giudizio stilistico. Così chi si fosse contentato di leggermi, non sarebbe certo capace di riconoscere un vaso cumano; ma chi ha bene studiato gli originali, lo riconosce tra mille, il più delle volte senza alcuna paura di sbagliare. Sparsi per la collezione principale, che fu del Museo Borbonico, esistevano parecchi vasi i quali appartengono senza alcun dubbio alla fabbrica cumana; tanti, che se ne poteva formare una seconda « Raccolta » 1). Eppure, tra le provenienze conosciute dei vasi del Museo Borbonico (che troppo spesso si trascurò di notare e non meno spesso sono certamente false) si cerca invano quella di Cuma o delle vicinanze. Questo fatto è assolutamente incredibile, trattandosi di un terreno così fertile di oggetti antichi, e di un centro così importante nella regione. Parrebbe quasi che i fornitori di tali vasi ne abbiano celata a bello studio la provenienza, dandone talvolta una falsa, e cioè « S. Agata dei Goti » per i vasi dai colori più chiari e la « Basilicata » per qualcuno più fosco. Comunque sia, essi sono sicuramente cumani, e da essi son tolte le fotografie 49, 50, e 52-57 qui riprodotte in zinco.

Fig. 58

Dei vasi pubblicati che appartengono alla fabbrica cumana, citeremo soltanto il più celebre, quello d'Issione, rinvenuto a Cuma nel 1873, e conser-

1) Recentemente sono stati infatti da me riuniti in una sala destinata ai vasi della Campania.

vato al Museo di Berlino 1). Altro vaso simile per forma e soggetto, e della medesima fabbrica, si conserva al Museo Campano in Capua.

Dei vasi citati dal Von Rohden come campani 2), si può ritenere, come mi sembra dalle pubblicazioni, che appartengano alla fabbrica di Cuma, all'infuori della quale nè il Von Rohden nè alcuno ha finora distinto altre fabbriche campane. A torto poi il Kretschmer attribuisce a Cuma un vaso del Museo di Napoli (n. 3235) in base al ionismo delle iscrizioni 3), mentre l'esame stilistico e tecnico mostra che esso è attico, e va anzi aggiunto al numero di quelli che presentano figure tagliate a busti 4).

Fig. 59

I dati di provenienza dei vasi appartenenti al Museo Borbonico, raccolti Dio sa come dalla bocca di gente che non aveva alcun interesse di dire la verità, e per gente che non ci badava troppo, non sono e non devono essere attendibili (se non confortati da documenti per ogni singolo oggetto) tranne in un solo

1) Furtwängler, *Berlin. Kat.* n. 3023; cfr. *Ann. dell'Istituto*, 1873, tav. I, K; Baumeister, *Denkmäler d. klass. Altertums*, pag. 767, fig. 821; Roscher's *Lexicon* vol. II, col. 769-770.

2) Baumeister, *Denkmäler*, pag. 2007.

3) Kretschmer, op. cit. pag. 220.

4) V. sopra, pag. 54 nota 2.

caso: che, cioè, la grande maggioranza dei vasi che portano una medesima indicazione di provenienza dia indizio di appartenere ad una fabbrica locale, con caratteri distinti dalle altre anche della medesima regione. E di più, che ove nella collezione esista un certo numero di vasi dello stesso stile, i cui dati di provenienza non concordino, si trovi da una parte un gruppo considerevole e compatto, riferibile a determinata località, e dall' altra sia vasi d' ignota provenienza, sia con qualche notizia così sporadica e discorde da non lasciar dubbio che si tratti o di falsità, od anche, se la notizia pare attendibile, d' importazione antica. Tale è appunto il caso di Sant'Agata dei Goti, scavo regio verso la fine del passato secolo, i cui prodotti vennero trasportati alla fabbrica di porcellana di Capodimonte, e di là poi, almeno in parte, al Museo Borbonico 1). Fra le provenienze date dagl' inventari della collezione dei vasi, Sant'Agata dei Goti tiene il primo e quasi unico posto, per la regione campana. Ora, esclusi pochi vasi riferibili a Cuma; escluso ancora qualche altro, come il n. 2838 (anfora con zone di figure nere, importata) e il n. 1979 (cratere a calice apulo) gli altri rientrano quasi tutti nello sviluppo di un solo e medesimo stile. Dall'altra parte c'è bensì un altro gruppo di vasi i quali presentano l' identico stile, ma essi sono, per così dire, ἀδέσποτοι, senza alcuna indicazione di provenienza, tranne il n. 3245 proveniente da Piedimonte d' Alife. In tali condizioni non vi ha alcun dubbio che la patria della ceramica il cui stile ora siamo per esaminare debba cercarsi a S. Agata. Questa corrisponde, come è noto, all' antica *Saticula* 2); malamente il Collignon 3), seguendo il Jahn 4), nel segnalarla come una delle principali provenienze dei vasi campani, la identifica con *Plistia*. Il posto di quest' ultima città è piuttosto indicato dal casale di Prestia, a quattro miglia da S. Agata, alle falde del Taburno 5). Comunque, fra le due città sannitiche, entrambe sui confini della Campania, la più importante è Saticula, come dimostra la frequente menzione degli scrittori 6), mentre Plistia non è

1) *Doc. ined.*, vol. IV, pag. 124 sgg.

2) Kiepert, *Carta corografica ed archeologica dell'Italia centrale*, Berlino 1881; cfr. E. Cocchia, *I Romani alle Forche Caudine*, in *Atti Accad. Nap.* vol. XIV, pag. 54; Mommsen *C. I. L.* vol. IX, pag. 196.

3) Rayet-Collignon, op. cit. pag. 309.

4) *Vasensamml. zu München*, Einleitung, pag. LXII.

5) Cfr. Smith, *Dictionary of greek and roman geography*, s. v.

6) Cfr. Smith, op. cit.

ricordata che da Livio, in una sola occasione 1): anzi Saticula era il centro della piccola regione chiusa fra le montagne del Taburno ed il confluente del Volturno e del Calore 2), e ad essa va senza dubbio riferita la produzione ceramografica locale. La provenienza del n. 3245 è attendibile: Piedimonte d'Alife, non lungi dall'antica *Allifae*, più a monte di Saticula, ma anche sulla sinistra del Volturno, non è un luogo dove si rinvengano vasi con frequenza, nè quindi è probabile che sia stato indicato a capriccio: il nostro vaso vi sarà stato certamente importato da Saticula. Venendo adunque ad esaminare il carattere della ceramica di Saticula, dovremmo ancora, se non escludere, metter da parte, in attesa di ulteriori dati, alcuni vasi di stile bello, di buon disegno e di buona vernice, con nessuno o pochissimo colore soprapposto: essi appartengono senza dubbio al primo periodo di fabbricazione locale campana, della fine del V secolo e principio del IV, la cui origine precisa non è per ora determinabile. Che la fabbrica fosse Nola, è difficile ammettere, mancando le tracce della continuazione in tempi più tardi. A Cuma mancano invece documenti di fabbricazione locale nello stile attico a figure rosse anteriore ai vasi policromi del IV secolo. Per Saticula ci sarebbero maggiori probabilità. Tali vasi hanno i numeri 2041, 2400, 2861, tutti con provenienza da S. Agata.

Non trattandosi qui nè di un gruppo di vasi che meritano uno studio speciale e guidano alla determinazione di una fabbrica, come quelli del pestano Assteas, nè di una raccolta speciale come la Cumana di Napoli, che fornisce questo criterio dello stile locale, abbiamo anticipato i risultati dell'analisi stilistica, per maggiore comodità e brevità della trattazione. Potremo dunque considerare in complesso il nostro materiale, e tener presenti insieme i vasi che portano la provenienza di S. Agata e ci danno il criterio dello stile locale, e gli altri che appunto per lo stile si rannodano chiaramente alla fabbrica saticulana.

Tutti questi vasi, salvo una pelike, un'anforetta ed un rhyton a testa di grifo 3), hanno la forma del cratere a campana, a pareti verticali come quelli di Cuma; però mentre a Cuma non è questa la forma predominante, essa è quasi esclusiva a Saticula, anche più che a Pesto. I vasi saticulani si distinguono a colpo d'occhio dai cumani pel colore della terracotta, assai più rosso, anche

---

1) IX, 21, 22.

2) « Ager Saticulanus » Liv. XXIII, 14.

3) N. 2892, 2221, 2936.

più che nei prodotti figulini di Pesto, e per lo scarso uso dei colori aggiunti. Questi sono in principio limitati ai particolari, anche più parcamente che a Pesto; mentre però quest'ultima fabbrica fa un largo uso del giallo e del rosso-bruno, Saticula adopera per lo più il solo bianco, raramente il giallo e non mai il

Fig. 60

rosso-bruno. Sui vasi più tardi, il bianco viene adoperato anche nel nudo delle figure femminili.

Gli ornati sono assai più semplici e monotoni che a Pesto ed a Cuma: sotto il labbro una ghirlanda di lauro; sotto la rappresentanza un meandro interrotto da dadi neri con quattro punti quadri risparmiati dalla vernice e disposti in croce; all'inserzione dei manichi un giro d'ovoletti interrotto dalla parte interna,

e sotto i manichi palmette e volute, di cui talvolta si fa a meno. In questi ornati non sono mai usati i colori aggiunti, come avviene in parecchi vasi pestani e cumani.

Quanto ai soggetti, il diritto è quasi sempre occupato da una scena bac-

Fig. 61

chica, mentre a Pesto esse sono bensì frequentissime, ma nella miglior epoca vengono relegate sul rovescio, ed il diritto è riservato ai soggetti più ricercati e nobili. Sul rovescio i vasi saticulani hanno invece d'ordinario rappresentanze di palestriti e d'efebi ammantati: non mancano però eccezioni notevoli, come i due grandi crateri n. 2200 (*a* Pelope ed Enomao, fig. 60, *b* scena bacchica) e 2202 (*a* Perseo presenta ad Athena ed altre divinità la testa di Medusa, *b* simposio

con etère) e poi i numeri 3243 (*a* Bellerofonte e la Chimera, fig. 61 1), *b* palestriti) 3245 (*a* Trittolemo con le divinità eleusine ed altre, *b* palestriti) e, fra i vasi più trascurati, il n. 2850 (*a* Teseo e Skyron, fig. 62, *b* palestriti) ecc.

Tre volte ricorre poi il combattimento degli Arimaspi con i grifoni, cioè sul rhyton citato, e sulla pelike ed il cratere qui rappresentati a fig. 63 e 64 (n. 2892 e 932). Iscrizioni hanno i vasi n. 2200 e 2885, tutte dipinte in bianco, con caratteri frettolosamente tracciati, ma tendenti alla regolarità ed alla quadratura 2), ed assomigliano alla epigrafia monumentale attica del IV secolo. Oscillano tra il sigma a tre e quello a quattro tratti. Non adoperano segno per lo spirito aspro. Forme singolari sono IΓΟΔΑΜΕΙΑ (2200), ΑΡΕΤΥΟΣΑ = 'Αρέθουσα, il quale nome e quello di ΕΛΥΗ vengono attribuiti a due Esperidi sul vaso n. 2885, e sono ignoti alle fonti letterarie come quelli delle Esperidi di Assteas.

La disposizione delle figure è, come a Cuma, pittorica, in modo assai più libero e lontano dallo schematismo irrigidito dei vasi pestani; sempre varia da vaso a vaso, anche pel numero delle figure, senza una distinzione monotona di due piani, essa parte invece, come già nei vasi neoattici, dal più giusto principio di ondulazioni del suolo, donde raramente sporgono figure in parte nascoste, che non appariscono mai come busti 3).

Nei vasi più accurati il suolo e le elevazioni sono indicati da linee bianche con gruppetti di tre punti (fiorellini) come in alcuni vasi di Assteas. Talvolta accedono altre indicazioni, massi su cui siede qualche figura, altari, idoli (2200), parti superiori di colonne che debbono immaginarsi sporgenti da un rialzo. Questo caso si ha nel n. 909, qui riprodotto a fig. 65, e che può valere come esempio dei comuni soggetti dionisiaci e dello stile più trascurato e decadente.

Gli schemi delle figure sono in generale simili e certo derivati da quelli dei vasi attici del IV secolo: persone che vanno a gran passi in profilo, col peso

---

1) Il medesimo soggetto, e trattato in maniera simile, ricorre sopra un cratere a calice conservato al Museo Nazionale romano di Villa Giulia (Sala II della collezione di Falerii, armadio XXII, tomba 107), che pure riferisco a fabbrica saticulana. Secondo mi comunica il Savignoni, questo vaso proviene dalla necropoli est di Falerii, insieme ad un altro simile e con lo stesso soggetto, frammentato, non esposto.

2) I facsimili dello Heydemann lasciano a desiderare.

3) Cfr. il n. 909, fig. 65, ed il n. 3243, fig. 61.

del corpo portato sopra una gamba piegata, mentre la gamba libera è stesa all' indietro in prospetto o quasi; — figure stanti e formanti gruppo con persone sedute cui si appoggiano; — menadi danzanti, satiri in molteplici e varî atteggiamenti. Le figure sedenti incrociano sempre le gambe, e si ripete più volte lo schema di un giovane con le gambe in profilo, il corpo di faccia, e la testa in profilo dalla parte opposta 1).

Fig. 62

1) Cfr. per l'uno o l' altro di questi schemi:

Gerhard, *Etr. und Camp. Vasenb.*, tav. C.

Heydemann, *Satyr und Bakchennamen* (anfora attica del Museo Jatta).

Compte Rendu de S^t. Pétersb., 1861, tav. 4 = *Wiener Vorlegeblätter*, II, 7.

Mon. dell' Ist., III, 30 = *Vorlegeblätter*, III, 2.

Ravaisson, *Monuments grecs publiés par l'association des études grecques*, 1877, pl. I, II = *Vorlegbl.* VIII, 7; cfr. Collignon, *Céramique grecque*, pag. 282.

Compte Rendu de S^t. Pétersbourg, 1861, tav. 3 = *Vorlegeblätter*, A, 11.

Wiener Vorlegeblätter, E, 11, ecc.

Il panneggio è nei buoni esemplari finamente trattato, e le pieghe sono ben intese anche sui vasi trascurati. Fra i vasi saticulani e pestani c' è in questo una differenza enorme, ed anche in paragone dei cumani, i primi restano assai più vicini agli attici del IV secolo. Ricorrono i lunghi pizzi, i chitoni stellati, i larghi orli a disegni; l'abito femminile si distingue per larghi pettorali e balze. Su qualche vaso più accurato tali orli sono istoriati con figure d' ippocampi e delfini, ad imitazione di esemplari attici: i vasi trascurati si contentano di meandri ad onda e di pizzi. Il cratere del Museo di Napoli n. 931, qui rappre-

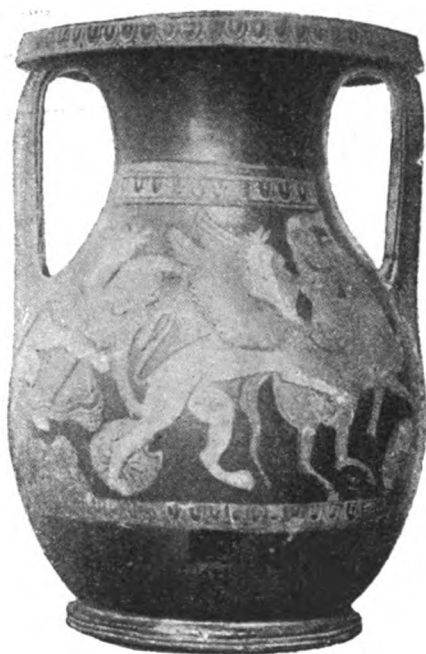



Fig. 63

sentato a fig. 66, offre un esempio dei più accurati vasi saticulani, prossimi ai modelli attici. Vi ricorrono i larghi pettorali istoriati con ippocampi, che sono molto amati in una serie di vasi attici del IV secolo 1). Giammai, neppure sui vasi più tardi, il costume tradisce l' influenza italica; i chitoni femminili non presentano mai la fascia verticale di ornati sul davanti, e l' acconciatura del capo non consiste che in ghirlande di foglie e fiori legate da tenie, per le donne anche in raggiere di spilloni ed in diademi.

1) P. e. nel vaso di Io della collezione Jatta di Ruvo (*Monum. dell'Ist.* vol. II, tav. 59).

Questo fatto, e l'altro non meno importante della assoluta assenza di soggetti propriamente mortuari, mostrano nella fabbrica di Saticula un indirizzo refrattario alle influenze dell'ambiente, e che non potrebbe spiegarsi senza ammettere che nella città sannitica sia stata impiantata una fabbrica del tutto greca; e l'« atticismo » di questa produzione, maggiore che in qualunque altra fabbrica non solo della regione, ma dell'Italia, parlerebbe in favore dell'ipotesi che anche a Saticula sia da porre il centro della così detta fabbricazione « nolana ». La località potè essere scelta per la vicinanza di terreni argillosi sufficientemente forniti di ossido di ferro da poterne ottenere una colorazione rossa; vantaggio del quale Cuma non doveva godere, a giudicare della qualità della

Fig. 64

sua creta cotta. Ceramisti attici, stabilitisi a Saticula nel V secolo, avrebbero seguita l'evoluzione della ceramica attica fino ad una certa epoca del secolo seguente, e sostenuto, in concorrenza con l'importazione della madre patria, il consumo della regione. Ma quando sorsero le fabbriche di Cuma e di Pesto (il cui sbocco era la Campania, ed i cui vasi si son rinvenuti nella stessa S. Agata) con la loro maggiore originalità, col loro adattamento ai gusti locali, l'una adottando largamente il costume sannitico e imitando la policromia dagli ultimi modelli attici, l'altra cercando di piacere con la ricerca e rarità dei soggetti, con la profusione di particolari colorati in giallo e rosso, con uno speciale sistema pittorico che più che un imprestito alla ceramica attica parrebbe trasportato dai quadri sulla superficie dei vasi; allora la fabbrica di Saticula scemò

d' importanza, rimase isolata, e s' irrigidì nella continua e sempre più decadente riproduzione di quei modelli la cui imitazione le aveva dato gli ultimi successi. Con queste grandi linee, che, se non m' inganno, hanno molta probabilità di avvicinarsi al vero, resta tracciata la storia della ceramografia nella regione campana, sino a che gli scavi sistematici delle necropoli, l' unica cosa che possa risolvere molte questioni storiche ed archeologiche, non rechino anche alla nostra regione quella luce che siamo nel diritto di attenderci.

E giacchè il discorso mi ci conduce, mi piace additare in una delle gemme

Fig. 65

della raccolta Jatta di Ruvo uno di quei modelli attici che la fabbrica di Saticula imitava nel suo periodo migliore. Esso è il vaso di Io, trovato in Ruvo nel 1830, ma certamente importato dall' Attica 1). Basta un' occhiata alla tavola dei *Monumenti* (sebbene inesatta ed assai inferiore all' originale) per trovarci delle grandi rassomiglianze con lo stile di Saticula. Il vestiario presenta gli stessi larghi orli istoriati con ippocampi. Anche le teste sono più belle sì, ma

1) *Catal. Jatta* n. 1498; *Mon. dell'Ist.* vol. II, tav. 59; *Élite céramographique* vol. III, tav. 101 (cattiva riproduzione).

somiglianti a quelle dei vasi saticulani, con lo stesso sistema di ricci a zig-zag che il disegnatore dei Monumenti ha alterato. Però altre teste hanno particolarità attiche che non ricorrono sulle imitazioni saticulane, p. e. quella distribuzione a liste della capellatura che si ritrova nel frammento con la Gigantomachia 1) e nel vaso del dramma satirico in Napoli 2) come nella celebre an-

Fig. 66

fora di Melos ora al Louvre 3), i quali vasi sono senza dubbio attici. Nè poi la forma a calice alto ed espanso, nè il sistema ornamentale del vaso di Io tro-

---

1) Heydemann n. 2883.

2) Heydemann n. 3240.

3) Ravaisson, op. cit. pl. I, II = *Vorlegeblätter*, VIII, 7.

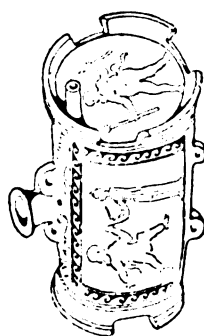



Fig. 67 e 68. Vasi di Capua nel Museo Nazionale di Napoli
Hydria con la gita delle dee al giudizio di Paride - Botticino con rappresentanze dionisiache.

vano riscontro tra le imitazioni saticulane del Museo di Napoli. La forma a calice ricorre però nel ricordato vaso del Museo Nazionale romano di Villa Giulia 1).

Anche in Campania sono apparsi numerosi esemplari dei vasi attici di stile pittorico ed affini, che dovevano servir di modello ai figuli di Saticula. Parecchi se ne conservano nella raccolta suessulana del barone Spinelli, alcuni anche nella Raccolta Cumana del Museo Nazionale di Napoli, ed in altre collezioni.

Nell' ultima epoca si fece sentire anche a Saticula l' influenza dei vasi pugliesi; ma anche qui rimane tutta esterna e limitata alla forma dei vasi. Come l' anfora a volute n. 3248 del Museo di Napoli è documento di tale influenza per la fabbrica di Pesto, così l'anfora simile n. 1767, proveniente da S. Agata, ed anche di proporzioni notevoli 2), mostra, pur nell' imitazione della forma tectonica dei vasi pugliesi, la persistenza dello stile campano, benchè trascurato e decadente, nel disegno delle figure.

Accanto alle fabbriche principali ci furono senza dubbio in Campania fabbriche secondarie, che in certo modo ne dipendevano. Il materiale di cui oggi si dispone è però, e per più ragioni, insufficiente a tentare ulteriori ricerche, spingendo fino all' ultimo limite la distinzione stilistica, quando si ha spesso da fare con pezzi tanto privi di carattere da rifiutarsi ad una precisa classificazione. Non possiamo quindi segnalare nelle collezioni di Napoli se non due altri piccoli gruppi.

Fra i pochi vasi di provenienza capuana (Santa Maria), oltre a qualcuno d' importazione, ce ne sono tre certamente campani, per cui viene in esame la possibilità di una fabbricazione locale. Uno è di genere molto rozzo (n. 925); gli altri due di genere fino, e convengono nei caratteri stilistici e tecnici (n. 2870 e 3382). La creta è rossiccia, sbiadita, affine a quella di Cuma, ma il disegno sembra avere qualche cosa di speciale, è un po' secco, e ricorda alquanto taluni dei vasi di Saticula. Il n. 2870 è un' hydria con la curiosa rappresentanza delle dee che vanno in cocchio al giudizio di Paride, qui riprodotta nella fig. 67, e porta iscrizioni (insolite a Cuma) dipinte in bianco, che offrono il segno Ⱶ per lo spirito aspro, come a Pesto, l' ε per l' η in ⱵEϱα (cfr. il vaso E di Assteas) e l' oscillazione tra forme doriche e ioniche, come 'Αφροδίτα ac-

1) V. sopra, pag. 97, nota 1.

2) Quest'anfora ha le interessanti rappresentanze di Dedalo ed Icaro, e di Perseo che uccide Medusa (cfr. *Mus. Borb.* vol. XIII, tav. 57-59).

canto ad 'Αθηναίη (cfr. 'Αώς accanto ad 'Αλκμήνη nel vaso di Python). A torto Jane Harrison, riproducendo inesattamente le iscrizioni visibili sulla nostra tavola 1), ha dubitato della loro genuinità. V' è anzi un resto di parola, sopra la figura di Hermes, che non è più visibile, e non è stato riprodotto dal nostro disegnatore. Ne resta la lettera iniziale, ancora con un poco di color

Fig. 69

bianco, e le tracce delle due finali, dalle quali il colore è completamente caduto, e che io leggo secondo il facsimile qui riprodotto

Abbiamo quindi certamente la forma dorica HΕΡΜΑΣ, e constatiamo sul

1) *Journal of hellenic Studies*, vol. VII, 1886, pag. 200.

nostro vaso l' oscillazione fra H ed ⊢ come segno dello spirito aspro, a torto posta in dubbio dal Kretschmer che voleva riferire questo vaso ad Assteas 1). Ma lo stile del disegno e della composizione, non meno che la qualità della creta, della vernice e dei colori, vi si oppongono assolutamente, checchè al

Fig. 70

Kretschmer ne abbia in lettera privata comunicato lo Heydemann, il quale di stile del disegno poco s'intendeva 2). Già è un grande ardire affidarsi alle sole

1) Kretschmer, op. cit., pag. 223.

2) È curioso che, nell' anno di grazia 1894, quando le ricerche archeologico-stilistiche sui vasi avevano fatto tanti progressi, quando era tanto facile rivolgersi all'Istituto germanico di Roma perchè richiedesse alla Direzione del Museo di Na-

ragioni epigrafico-linguistiche per trarne conclusioni storico-artistiche, quando ci sono i fatti archeologici specifici che vogliono essere esaminati. Ma questi stessi

Fig. 71

---

poli un lucido e lo giudicasse, o ad uno dei tanti archeologi competenti che visitano ogni anno quelle collezioni, il Kretschmer si sia contentato di un vecchio *nulla*

criteri che sono soltanto sussidiari dell' archeologia, il Kretschmer li usa capricciosamente, perchè non mai Assteas adopera l'H intero come segno di spirito aspro, e neanche forme puramente doriche, che siano diverse dalle comuni, quali 'Αφροδίτα ed 'Ερμᾶς 1).

Il n. 3382 (fig. 68) è notevole per la sua rara forma ed ha rappresentanze dionisiache. Nel resto, e nell'insieme dell'aspetto, questi due vasi sono affini ai cumani, ed io sono perciò piuttosto inclinato a riconoscervi specialità di mano e di singolo artista, anzichè differenza del luogo di fabbricazione. E così del pari la pubblicazione della lekythos ariballiforme trovata a Capua nel 1875, con la rappresentanza della morte di Mirtilo 2), se lascia scorgere i caratteri di uno stile campano-cumano, non offre però nulla di speciale; nè il Museo Campano in Capua, nè altre collezioni (come quella del fu Salvatore Pascale alle Curti 3), la piccola ma abbastanza notevole dell' on. senatore Teti e l' altra, sebbene soggetta a variazioni, del sig. Califano in Santa Maria ecc.) hanno delle serie apprezzabili di vasi con provenienza sicura, che ci insegnino qualche cosa di certo sulla fabbricazione locale, val quanto dire presentino uno stile distinto esattamente dagli altri delle fabbriche campane. Così a Suessula non pare dubbio che per i vasi di epoca tarda si tratti effettivamente di una importazione da Cuma: certo non si ravvisa una serie locale distinta dalle altre campane. Ugualmente i pochi e piccoli vasi rinvenuti a Napoli non formano una serie da poter essere presa in considerazione, quantunque sembrino derivare dai cumani 4). Napoli e Capua avranno certamente avuti i loro vasai, ma d'ordine inferiore; e non si va lungi dal vero affermando che dovessero stare sotto l'influenza di Cuma.

---

osta d'un archeologo la cui attività appartiene ad un periodo ormai tramontato della scienza dei vasi.

1) Un singolare riscontro al soggetto di questo vaso si ha nella pyxis di Copenhagen presso Conze, *Heroen- und Göttergestalten d. griech. Kunst.*, tav. 102, 1.

2) *Monumenti dell' Istituto*, vol. X, tav. 25.

3) In questa collezione, oltre al solito stile campano-cumano, notai qualche esempio dello stile di Saticula, come il cratere mentovato dal Petersen in *Röm. Mittheilungen*, 1893, pag. 341, n. 40.

4) Ho riuniti questi vasetti nella sala dei vasi campani, al Museo Nazionale di Napoli.

C' è ancora al Museo di Napoli una breve serie di vasi d'epoca tarda, ma d'uno stile eminentemente caratteristico. Due di questi provengono da *Abella* (n. 2852, 2853 qui riprodotti nelle fig. 69 e 70); per gli altri non risulta la provenienza, e sono i seguenti: n. 736, 747, 752, 772, 869, 946, 951. Gli altri due vasi che portano la provenienza d'Abella (n. 2845, 2854) non sono esemplari tanto caratteristici, però non contraddicono. Deve dunque ritenersi Abella una delle fabbriche secondarie campane, e patria di questo stile.

Questa fabbrica sembra aver avuta una certa predilezione per la forma dell' hydria. I suoi vasi si distinguono specialmente al colore pallidissimo della creta. Colori aggiunti, nei soli particolari, sono il giallo, il bianco ed il rosso-

Fig. 72

Fig. 73

bruno, come a Pesto, con la differenza che il giallo è chiarissimo e lascia tracce bianche, il bianco è latteo, il rosso raro. A cagione del loro pallore e dei colori sbiaditi, questi vasi fanno a tutta prima un' impressione meschinissima, e ci vuole un' attenta osservazione per riconoscere che il disegno non è poi cattivo, e che farebbero altra figura se avessero un tono diverso. Sono adoperati gli ornati a scacchi, a bastoncelli, il meandro ad onda, la ghirlanda di lauro, le palmette ecc.; nel campo, come riempitivi, il finestrino e la foglia d'edera come a Cuma, talvolta la patera. L'hydria n. 2853 ha sotto i manichi laterali due teste, come le cumane; l'analoga n. 2852, due pantere.

Il disegno delle figure ritiene molto dello stile ceramografico di Pesto, salvochè esse sono più svelte, ed hanno la vita stretta. Questo particolare e gli altri del disegno figurativo e degli accessorî possono vedersi nella qui unita fig. 71, riproduzione assai ben riuscita di una mia fotografia del vaso di Napoli n. 869. Anche le pose ed i soggetti sono presi dai vasi pestani. Si confronti l'efebo del n. 747, qui riprodotto a fig. 72 1), con tutti i suoi adornamenti tolti di peso dai tipi pestani; la donna nuda del n. 2848 (fig. 73) che si lava alla fontana, sotto la quale è una vasca, come nel vaso di Pesto fig. 44; il satiro e la menade davanti ad una piccola stela, nel diritto (fig. 74) e nel rovescio

Fig. 74

del cratere n. 752; l'Herakles presso le Esperidi sull'hydria n. 2852 (fig. 69), che non è se non una ripetizione stereotipa di quello di Assteas. Ma quello che è specialmente caratteristico per la fabbrica di Abella, sono certi arabeschi o viticci fatti di un ramoscello graffito che termina in una margheritina bian-

1) Il vaso fig. 72 è importante anche dal punto di vista tecnico. Esso presenta una crepatura con deformazione della parete, senza dubbio avvenuta durante la cottura. Ora, almeno in questo caso, è evidente che i così detti *colori aggiunti* erano già stati dati sulle parti riserbate ad essi, come il bastone dell'efebo.

ca. Ebbene, anche questi, benchè usati diversamente, non sono altro che i viticci con margheritine delle ghirlande d'edera che ornano il labbro dei crateri d' Assteas. Ad Abella è insomma l' influenza di Pesto quella che predomina.

Spettano ancora alla Campania due altre serie di piccoli vasi, il cui luogo d'origine non è per ora determinabile, e che forse si fabbricarono in varî posti. La prima consiste in aryballoi della forma Heydemann 113, a figure nere su fondo rosso, ovvero talora bianche su fondo giallognolo, ma di stile tardo.

Fig. 75

La rappresentanza che più spesso ricorre è quella di un cigno, specialmente sopra gli esemplari più piccoli. Sui più grandicelli si ha spesso la figura umana. Tali vasi mancano alla Raccolta Cumana: ve ne sono bensì parecchi che sembrano analoghi per la creta e le dimensioni, ma la forma è diversa, (aryballoi ad ampolla, panciuti, ovvero stretti, fusiformi), e non sono figurati. Di questi tardi vasetti a figure nere possiede invece un certo numero la collezione principale del già Museo Borbonico. Essi sono i seguenti: 2436 (da Sorrento), 2497, 2499, 2515, 2531, 2753, 2759, 2774, 2776, 2778, 2780, 2782 (dalla collez.

Vivenzio), 2784, 2806 (da Nola ?) 1). Quattro di tali vasetti, con rappresentanze di efebi e di donne , sono riprodotti nella zona superiore della nostra fig. 75. Per rendere visibili le figure , è accaduto che resti nascosto il manichetto , il quale trovasi nella parte posteriore. Il lettore confronti perciò il vasetto *e* della fig. 42 , che appartiene a questa medesima categoria. Esso fu trovato a Pesto con vasi di cui nessuno potrebbe dirsi non pestano : d' altra parte simili vasetti sono rappresentati da parecchi esemplari al R. Museo Archeologico di Siracusa 2) , ed abbiamo visto che ivi abbonda il vasellame campano-cumano , e che anzi fu Cuma quella che sostituì Atene nel commercio di vasellame dipinto con Siracusa. Abbiamo quindi forse a Siracusa la prova di una fabbricazione cumana di tali vasetti, prova non fornitaci dalla Raccolta Cumana di Napoli, che non offre certamente la serie completa del materiale di quella necropoli.

Vengono in ultimo alcuni vasetti non verniciati , con soli ornati dipinti a pittura brunastra, ovvero in bianco su zone nere 3). Sono quasi sempre di forme senza manichi , specie di pissidi con coperchio. Il color della creta è fra grigio-giallognolo e rosso pallido. Gli ornati sono : meandro ad onda , spirali , piccoli denti , palmette e fiorami , linee di globetti e bastoncelli. La Raccolta Cumana ne ha parecchi, e ce n' è anche qualcuno fra i vasi trovati a Napoli. A questa serie appartengono i quattro vasi a destra della fila inferiore nella fig. 75 : notevole è il piccolo brucia-profumi, di rara forma.

Non possono poi dirsi esclusivamente propri della Campania , ma vi sono molto amati i vasi interamente coperti di reticolato nero , spesso con puntini bianchi. Nella nostra fig. 75 sono anche aggiunti tre vasetti di questo genere, certamente campani.

CAPITOLO III.

La Lucania. — Anxia.

La produzione ceramografica lucana ci si presenta , disgraziatamente , in condizioni tali, che bisogna per ora rinunziare a farne la storia distinguendola in varie fabbriche ciascuna con uno stile proprio, e cercando per ciascuno stile

---

1) Cfr. Furtwängler, *Berlin. Katal.*, pag. 864, n. 3135 - 3142.

2) Patroni, *Guida del R. Museo Archeologico di Siracusa*, pag. 46.

3) Furtwängler, op. cit. pag. 862 sgg., n. 3114 - 3134.

il luogo d'origine. Se per la Campania e per Pesto, quantunque finora la loro ceramica sia stata poco studiata, pure le collezioni di Napoli ci hanno dato agio di giungere a nuovi e non disprezzabili risultati, per la Lucania invece non abbiamo sussidio di sorta. Quasi nulla ne sanno i dotti, e fra i vasi del Museo di Napoli solo per un piccolissimo numero è stabilita la provenienza da Anzi, l'antica *Anxia*, mentre per tutti gli altri vasi lucani resta indeterminata, ed un cratere proveniente da Castelluccio non offre alcuna particolarità (n. 1972). Senza la guida delle provenienze, quando pur si facessero distinzioni di stile, esse resterebbero campate in aria. Ma i vasi lucani presentano inoltre una unità di stile assai maggiore che non il materiale di Pesto, Cuma, Saticula, Capua, Napoli ed Abella considerato nel suo complesso, e non è impossibile che una sola fabbrica ci fosse in Lucania, o almeno una sola grande fabbrica, con cui qualche altra minore non avrà potuto rivaleggiare, se pur v'era. Quello che pare certo, è che essa fosse situata nell' interno del territorio. Con la marittima Posidonia la ceramica propriamente lucana non ha nulla da fare: se qualche raro vaso lucano si è rinvenuto a Pesto (e non saprei dire quanto siano in ciò attendibili le notizie della collezione borbonica), viceversa nessun vaso pestano proviene dalla Lucania interna. Lo sbocco di Pesto era la Campania, con la cui produzione ceramica è in relazioni d' influenza reciproca, e con le cui coste doveva avere grande traffico. Chi conosce un poco la storia degli scavi nelle nostre provincie, non ignora come la Campania sia stata da principio l' unica regione che fornisse di vasi le collezioni. Quella parte del materiale del Museo di Napoli da noi riferito a Pesto che non reca indicazioni di provenienza, è quasi tutta entrata assai presto nella collezione, come mostrano gl' inventarî, e deve perciò provenire dalla Campania, come pure i vasi del Louvre e quelli del Vaticano.

Nè altre colonie greche delle coste lucane, sul Tirreno o sul Jonio, possono contendersi l' onore di avere ospitata la maggior fabbrica di ceramiche della regione. Nei trovamenti finora noti non v' è alcuna base per siffatta opinione, e due cose vi si opporrebbero *a priori:* il carattere dello stile, che è il più tenacemente regionale e quasi direi barbarico (nel senso di non greco) di tutta l' Italia del mezzogiorno; — e l' avere questa, unica fra tutte le altre fabbriche, conservata l' antica forma regionale dell' anfora ad alte anse con rotelle, e mostrata francamente per essa la più grande predilezione, pure adottando per decorarla il sistema attico di dipingerla con figure la cui *silhouette* viene risparmiata dalla vernice nera.

Pare quindi che in Lucania sia avvenuto l' opposto che a Cuma. Qua una città greca che si lasciava campanizzare, che fabbricava vasi pel gusto e pel

consumo campano: là una città ed una fabbrica senza dubbio indigena (e Saticula c' insegna qual' è invece la sorte di una fabbrica greca impiantata in città non greca) che si grecizza, ma fino ad un certo punto, e di greco in sostanza altro non prende se non il processo più generale della tecnica ed un certo repertorio di soggetti.

Se con questa argomentazione coincide adunque il fatto di più frequenti e considerevoli trovamenti in un luogo posto nell' interno della Lucania, si potrà certo credere quello il posto dell' unica fabbrica, che, almeno per ora, sia dato determinare. Or quali sono adunque le località che vengono in discussione?

Presso i vecchi antiquari Pisticci ed Armento erano provenienze di ceramiche non meno che Anzi famose. Ma, prescindendo dal considerare che la fama era talvolta arbitraria, sembra che le due prime abbiano fornito molto materiale d' importazione, compreso in questo il pugliese 1). Invece Anzi è la sola provenienza cui si riferisca una discreta serie di vasi lucani delle collezioni di Napoli, e fra le provenienze dei vasi lucani del Museo di Berlino, classificati come tali per lo stile, Anzi prevale senza contrasto, e non rivaleggia con essa, a gran distanza però, se non la vicinissima Laurenzana, tanto vicina che le due provenienze devono considerarsi come una sola 2). Ciò posto, si deve riconoscere infatti una probabilità assai grande che Anzi, la quale già fu antichissima sede dei popoli lucani, fosse ancora la sede della maggiore officina ceramica della regione. E poichè una ipotesi verisimile è sempre preferibile al non saper nulla, noi, pur non avendo il controllo ed il termine di confronto di altre fabbriche, come l' abbiamo per la Campania, porremo ad Anzi, fino ad una decisiva prova in contrario (che non può venire se non da scavi sistematici nelle necropoli della Basilicata) il centro della fabbricazione lucana.

Ad Anzi viene dunque preferita la forma che nel periodo dei vasi a figure rosse si può chiamare senza alcun dubbio « anfora lucana » derivata dall' antica anfora a rotelle, ma con parecchie varietà (Heydemann, F. 75, 73, 71, 72, 74, 64; Furtwängler, F. 54, 55). Si trovano poi anfore ed hydrie affini per la forma a quelle del primo stile pugliese e certo contemporanee o poco posteriori; crateri, per lo più a campana, brocche, skyphoi, lekythoi, stamnoi ed altre forme complicate di cui diamo più giù qualche esempio. La creta è sempre brunastra, tal-

---

1) Il n. 690 del Museo di Napoli, che proviene da Armento, è un cratere pugliese; cfr. Fr. Lenormant, *À travers l'Apulie et la Lucanie,* vol. I, pag. 336.

2) Furtwängler, op. cit. pag. 1076, 1077.

volta grigio-giallognola o addirittura grigia. Non conosco vasi lucani « di uno stile molto vicino al *bello stile* attico più antico ». Il Furtwängler, nel suo catalogo dei vasi di Berlino, ha voluto mettere insieme con i lucani una serie di crateri a campana da lui caratterizzati nel modo anzidetto, e l' ha fatto appunto « per l' affinità stilistica coi seguenti » che giudica « von ausgeprägt lokalem Charakter » 1). Ma le provenienze accennano alla Campania, e nulla è più difficile che distinguere i caratteri regionali nel periodo delle imitazioni, che spesso non offre nessun punto fisso caratteristico. Dagli esemplari che conosco io, mi pare invece che fin dal principio ci sia nei vasi lucani, a differenza dei corrispondenti pugliesi, un deciso carattere locale, e che la fabbrica d'Anzi non abbia mai avuto un periodo d' imitazione servile dei modelli greci. Una prova di ciò è che lo stile lucano, con tutte le sue singolarità, è molto più tenace e conservativo che quello di nessun' altra fabbrica italiota : il disegno resta in uno stadio relativamente più antico ; di colori aggiunti vien fatto un uso sempre molto parco, e gli ornati p. e. delle vesti spesso non sono espressi con ritocchi policromi, ma risparmiati dalla vernice nera nella creta naturale ; non si verifica nella fabbricazione lucana quella lunga decrepitezza che è propria della Campania e dell' Apulia. Ciò mostra che la singolarità dello stile lucano non è niente affatto un imbarbarimento d' un' arte che fu già prima in tutto e per tutto greca : è invece arte sviluppatasi sotto l' influenza greca, ma indigena, che è quella che è, e tale resta.

Anche nel modo d'usare gli ornati, e nel farne staccare il disegno per chiaro, contornandolo con la vernice, si nota un gusto singolare: il motivo stesso ornamentale è talvolta originalmente modificato. Caratteristici sono taluni denti o pizzi che ornano il collo o la parte inferiore delle anfore 2), ed un certo grosso meandro con quadrati interclusi 3). Il carattere di questi ornati è straordinariamente pesante ed i vasi ne sono a volte stranamente sopraccarichi, a differenza dei campani e pestani (dove, tranne alcune grosse palmette che dividono le rappresentanze delle due facce, gli ornati sono più sobri e semplici nel motivo) ed anche dei vasi pugliesi, dove, benchè gli ornati sovrabbondino, non sono però pesanti, anzi hanno un carattere fantastico. Un giro di bastoncelli (*Stabornament*), uno di pizzi, una zona con meandro ad onda, una con palmette, un' al-

1) Furtwängler, op. cit. pag. 878 sgg.

2) Cfr. Brunn - Lau, *Griech. Vasen*, tav. 42, 1.

3) Cfr. Millin, *Peintures de vases*, vol. II, tav. 2, *d*.

tra col grosso meandro a quadrati interclusi; tutta questa roba è caricata sulle spalle e sul collo di un vaso del Museo di Napoli 1). Sono pure usate altrove delle palmette alternate con fiori di loto, dei rami di lauro e d'edera. Ai lati delle rappresentanze, volute con fiore a corolla campanulata, disegnata di terzo, ovvero talune foglie ovate caratteristiche, che ornano anche qualche ramo d'arabesco che fa parte delle rappresentanze. Il suolo o non è indicato affatto, ovvero in modo caratteristico, con sassolini oviformi 2). Ma la cosa in cui sono più originali i pittori di vasi lucani, è il disegno delle figure. Asciutte, nervose, dai fianchi stretti, dalla muscolatura accentuata, hanno tale una espres-

Fig. 76

Fig. 77

sione di realismo conscio dell' effetto, che non è possibile di crederle copiate da modelli greci più antichi, di tipo atletico. Nell'arte greca, anche quando il realismo è maggiore, come nel periodo arcaico, l'impressione dell'artista passa sempre a traverso di una ricostruzione spirituale, non va diritta e franca, quasi

1) Heydemann n. 1756.

2) Cfr. p. e. Rochette, *Monuments inédits*, tav. 36 = Baumeister, *Denkmäler*, vol. II, fig. 1313 a pag. 1116.

brutalmente, a trovare la forma. Ma qui c'è anche più della franchezza d'impressionista, c'è un gioco d'effetti, di contorsioni studiate, che somiglia quasi al disegno di un artista barocco. Le teste, piuttosto grandi, dagli occhi sbarrati, dai capelli trattati a massa, pittoricamente, e negli esemplari più accurati ritoccati singolarmente con vernice a corpo, hanno anche molta espressione, ed è ritratta a preferenza quella di passioni selvagge e di affetti violenti. Ciò porta a disegnarle di terzo e di faccia assai più spesso che non accada a Pesto o in Campania. Come esempi del disegno e del tipo di teste femminili, aggiungiamo le figure 76, 77 e 78, tolte da tre vasi del Museo di Napoli (n. 1894, 1892 e 2916). Nella fig. 76 si può osservare la maniera assai pesante di sovrapporre zona a zona d'ornati; nella fig. 77 la rappresentanza, non frequente sui vasi, della finestra, e la caratteristica foglia ovata presso le volute. Ma uno dei mi-

Fig. 78

gliori esempi del disegno figurativo lucano è il notevole frammento di Busiride (Napoli n. 2558, qui rappresentato a fig. 79); si osservi l'orribile spavento del re, ed il furore di Herakles che corruga selvaggiamente la fronte; si studii il disegno contorto del suo torso, pieno di vita. Tutto questo non è copiato da modelli accademici, è reso con una franchezza conscia di sè. È da osservare però come il panneggio, benchè abilmente trattato sui vasi lucani, non lo sia d'ordinario con la stessa forza che il nudo.

Un altro bellissimo esempio del disegno lucano ci è offerto dall'anfora n. 2082 del Museo di Napoli, rappresentante un satiro danzante presso un pilastrino o stela. Disgraziatamente le fotografie di vasi originali sono assai difficili, per lo più a cagione del lustro prodotto dalla vernice, e la difficoltà cre-

sce secondo il tono della terracotta , che , come abbiamo detto , è molto cupo nei vasi lucani. Perciò nella nostra fig. 80, che riproduce la detta anfora, non possono vedersi i dettagli, ma soltanto la mossa generale; essa basta però a far apprezzare lo scorcio, che è magistrale.

Anche pel panneggio fanno eccezione talune figure di danzatrici interamente ravvolte in ampio manto svolazzante, nel cui disegno il ceramografo ha dato

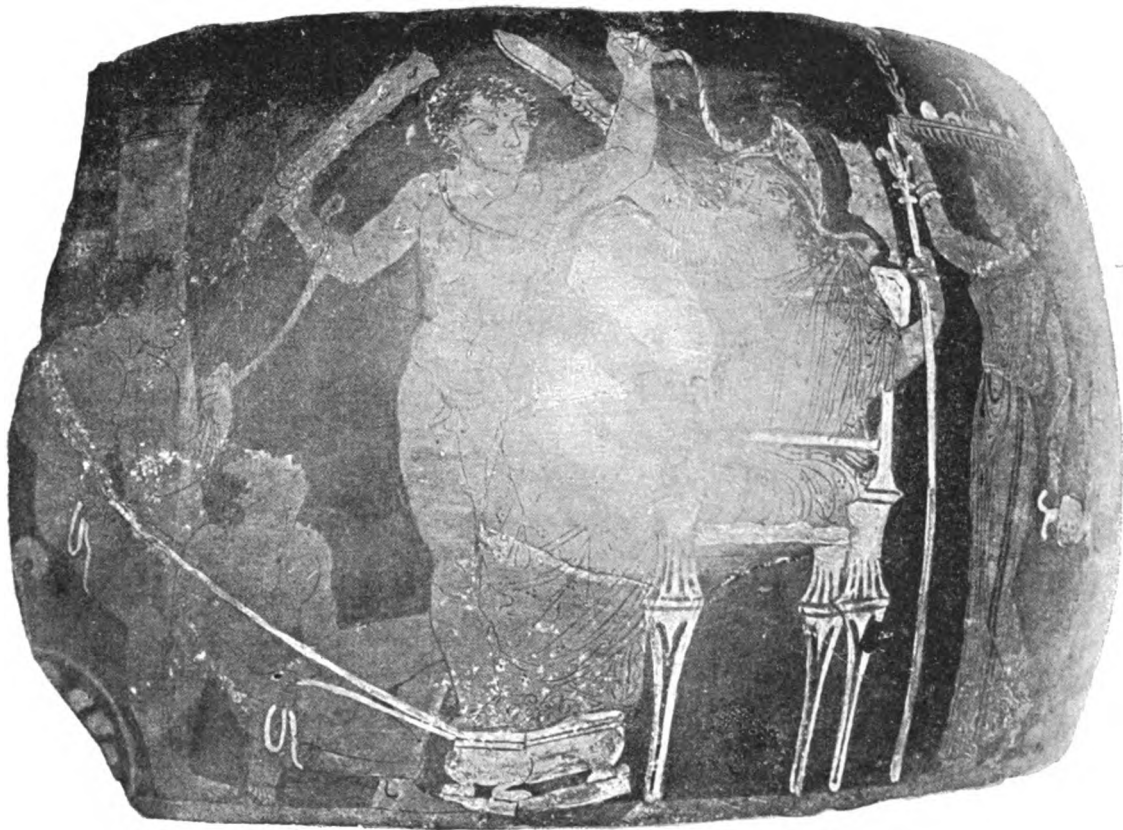



Fig. 79

prova di bravura. La nostra fig. 81, dall'anfora di Napoli n. 1991 (cfr. 2303), offre un esempio di tali danzatrici.

Quanto ai soggetti, è da notare l'uso del repertorio mitologico greco, con speciale riguardo alle tendenze regionali ed alla destinazione dei vasi. S'incontrano rappresentanze rare sui vasi italioti, e che non lo sono, o non in egual modo, su vasi di stili più antichi, come il citato Busiride, e la lotta di Herakles con Apollo

pel tripode (fig. 82; si noti la spettatrice alla finestra bifora, cfr. fig. 77). Altre rappresentanze sono scelte in vista della loro efferatezza, come quella della pazzia di Licurgo 1). Prediletta è l'Oresteide, sia la scena della persecuzione delle Erinni, sia quella della liberazione compiuta da Apollo 2). Da questo ciclo è tratta anche una notevole rappresentanza che dobbiamo alla ceramografia lucana: il culto alla tomba di Agamennone. La celebre anfora di Napoli che offre questo soggetto (n. 1755, cfr. 2858), è dello stesso tipo di quelle del primo stile apulo, e certo contemporanea, cioè di un'epoca in cui non si trova ancora sui vasi una rappresentanza propriamente sepolcrale. La Lucania è prima ad introdurla, e ciò fa fede della sua maggiore indipendenza artistica. Soltanto, come pretesto alla rappresentanza, l'artista comincia dal servirsi del mito greco, facendone così un uso del tutto indigeno.

Fig. 80

Aggiungiamo qui la riproduzione dell'anfora a rotelle n. 3250 del Museo di Napoli, assai degna di nota e per la forma, e per gli ornamenti policromi, e per lo stile delle figure. Nella parte riprodotta (fig. 83) vedesi una specie d'apoteosi di Herakles, cioè l'eroe in atto di riposo, ed una Nike che gli offre un fiore, simbolo di premio per le vittorie di lui. Come dirò nel libro seguente, io scorgo anche in simili rappresentanze un'allusione funebre.

E per ultimo dei vasi lucani con soggetto mitico, abbiamo voluto riprodurre il curioso cratere dello stesso Museo, n. 2008 (fig. 84). Vi sono rappresentate le nozze di Dioniso ed Ariadne in modo assai drastico, ed insieme ingenuo, tale che difficilmente se ne troverebbe il modello nell'arte della Grecia propria. Il dio è sdraiato sulla kline in posa tranquilla: la sposa, in piedi davanti a lui,

---

1) Cfr. Heydemann, *Vasensammlungen zu Neapel*, n. 3237; Millingen, *Peint. de Vases*, tav. 1, 2=Baumeister, *Denkm.* fig. 918, 919.

2) Cfr. Heydemann, op. cit. n. 1984 (v. pag. 117, nota 2).

si è interamente denudata, mostrandogli come per pudore il dorso, e tiene ancora nelle mani le ultime vesti, non restandole che i calzari. Dall'alto, un pic-

Fig. 81

colo Eros le sparge sul capo con un balsamario odorosi profumi, mentre dietro il dio un giovane satiro guarda la scena con atto malizioso. La composizione è un po' slegata, la figura di Dioniso è di repertorio e male adattata alla

circostanza; si vede insomma che non si tratta di copia da un originale, ma di combinazione locale ed individuale degli elementi del quadro 1).

Se dunque il repertorio mitologico è greco, esso è però trattato con uno spirito indipendente. Del pari in Lucania, assai prima che a Cuma, i cui vasi figurati cominciano ad apparire più tardi, troviamo adoperate, certo anche con significato sepolcrale, scene di accoglienze o commiato con guerrieri in costume locale. A tali scene si rannodano veramente anche i semplici colloquî erotici,

Fig. 82

1) La composizione dei vasi lucani non offre veramente occasione ad osservazioni importanti. Anch' essa, in generale, resta in uno stadio più antico e severo, come lo stile del disegno. Dove il numero delle figure è limitato, si trovano aggruppamenti o giustaposizioni come nella ceramografia attica non ancora pittorica; dove esso è relativamente grande, la rappresentanza si svolge in forma di fregio, posando per lo più tutte le figure sullo stesso piano. Spesso questi fregi di fi-

come quello rappresentato sul vaso del Museo di Napoli n. 2006 (fig. 85), dove l'amante reca in dono un uccello alla sua bella. Questo vaso è interessante per

Fig. 83

la sua forma complicata e non priva di grazia: si notino le caratteristiche fo-

---

gure sono tagliati da ornati e disarmonicamente distribuiti sulla superficie del vaso, con le cui forme tectoniche non c'è accordo. Pochi e stentati i tentativi di stile pittorico. Nel vaso citato alla pag. 120 nota 1 ricorrono busti sporgenti da linee irregolari di alture.

glie ovate presso le palmette laterali. Che il sentimento erotico quivi espresso abbia nella ceramica lucana un significato funebre, lo mostra il vaso analogo, ma più rozzo, n. 2902 della stessa collezione (fig. 86). In esso, inversamente, è una donna ammantata, con alta stephane radiata ovvero raggiera di spilloni (cfr. fig. 76, 77, 81), che reca doni al suo amante; e la relazione viene chiarita dall' Eros che siede sui rami dell' albero, tra i due personaggi, con le ali spiegate. Ma l'amante di questa donna è morto: esso è rappresentato, come più

Fig. 84

volte nelle lekythoi attiche, sedente sui gradini della sua tomba, ed è in atto di riposo, col capo appoggiato al braccio destro sollevato 1).

Nè estranea a tali sentimenti giudicherei la non comune rappresentanza offertaci dalla lekythos lucana n. 2004 del Museo di Napoli (fig. 87), cioè un efebo che scrive in un dittico, senza dubbio la sua ultima lettera di addio amo-

1) La nostra riproduzione è mal riuscita pel tono cupo della creta, che non spicca sulla vernice del fondo: si confronti perciò la pubblicazione *Élite céramographique*, vol. II, tav. 97 *a*.

roso. Si osservi il caratteristico fiore e la foglia ovata presso le volute ornamentali. È degna di nota anche la forma della lekythos, in tutto imitata dall'attica, e che non ricorre tra i vasi figurati delle fabbriche pestane e campa-

Fig. 85

ne, dove è prediletta la lekythos panciuta. Anche questa forma è però ben rappresentata tra i vasi lucani, ed il Museo di Napoli ne offre parecchi bellissimi esempî, dai quali scegliamo il n. 2900 qui rappresentato nella fig. 88, di fino disegno e straordinariamente ricco di policromia. Esso rappresenta una donna

(ancella ?) che pone a bruciare un grano d' incenso nel thymiaterion , davanti ad una signora riccamente vestita ; dall' altro lato è un Eros, che si appoggia ad un bastone.

Sui vasi finora ricordati le fogge del vestire sono greche, e certo, data la

Fig. 86

diffusione della civiltà greca , esse non rappresentano sempre una imitazione convenzionale di modelli artistici, ma anche una riproduzione dal vero di mode ormai adottate. Non mancano però, nè potevano mancare su vasi di uno stile così individuale come i lucani, le fogge proprie della regione. Valga come esempio l' acconciatura della donna nella fig. 89 (Napoli n. 2053) che rappresenta

una delle solite scene di accoglienza ed offerte ad un guerriero, qui armato di lancia e vestito con petaso e clamide. Una acconciatura locale ha pure la donna dell' anfora fig. 90 (Napoli n. 2857), la cui rappresentanza delle spalle, sviluppata in disegno nella fig. 91, ci offre esempi del costume militare lucano.

Fig. 87

Fig. 88

Esso consta di un camiciotto corto con larga cintura, analogo al campano: però mentre quello ha inoltre spesso sul petto delle fallere od una piccola corazza metallica tenuta ferma dietro le spalle con cinturoni dello stesso metallo, il costume lucano non presenta mai questo particolare. Ocree non sono usate, nè elmi con

alte penne, ma sempre un pilos od un petaso. Questo ci dà occasione a correggere parecchi errori in cui sono incorsi gli archeologi. Il Collignon dà per *lucani* alcuni dipinti vascolari del Museo di Napoli già pubblicati dallo Helbig come confronto ai dipinti delle tombe di Pesto 1). Ma il costume militare di quei vasi non ricorre neppure una volta su vasi lucani, bensì sui cumani 2). Inoltre lo Helbig non aveva studiato gli stili regionali della ceramica italiota, e perciò lasciava in sospeso l'attribuzione di quei vasi, limitandosi a lamentare la trascuratezza di coloro che in quel tempo erano preposti al Museo di Napoli, nel raccogliere gli elementi necessarî a sciogliere un tanto problema; ma i due vasi in que-

Fig. 89

stione pel loro stile appartengono certamente alla fabbrica di Cuma. Il passo di Livio già rammentato dallo Helbig 3) parla di Sanniti e non di Lucani. I nostri

---

1) Collignon (et Rayet), *Céramique grecque*, pag. 311 fig. 120; cfr. *Annali dell' Ist.*, 1865, tav. O.

2) V. sopra, pag. 87 sgg.; cfr. R. C. n. 48 (non ben descritto dallo Heydemann), 68 e 143.

3) IX, 40.

studi sui vasi ci hanno già mostrato luminosamente le relazioni artistiche e commerciali di Posidonia con la Campania: si aggiunga che, quanto al costume femminile dei vasi d'Assteas e delle tombe d'Albanella, non vi è miglior riscontro che nei dipinti di tombe capuane e cumane 1). Si tratta dunque senza dubbio

Fig. 90

di una influenza campano-sannitica su Posidonia. Ora dall' Helbig, come già da altri prima di lui, si fa gran caso per giudicare e datare l' arte ed i costumi pestani, della occupazione di Posidonia fatta dai Lucani nella seconda metà del V secolo. Ma se, come non v'ha dubbio, i costumi dei dipinti di Pesto sono campani e non lucani, quei criteri sono da ritenere erronei. L' influenza campano-sannitica poteva farsi sentire a Pesto per via del commercio, anche prima della

1) Vedi pag. 89, nota 1 e 63, nota 3.

dominazione lucana; ed anche dopo poteva continuare a predominare, per quelle ragioni geografiche e commerciali che valgono più delle politiche nei rapporti dei costumi. La storia della ceramica già ci permette di affermare che l' influenza lucana non si fece sentire nell'arte pestana, neppure al IV e III secolo, bensì durò sempre quella della Campania. È dunque a questa regione, e non alla Lucania, che bisogna domandare la cronologia e la derivazione artistica dei dipinti di Pesto.

Ma nè i dipinti delle tombe di Pesto, nè quelli delle tombe campane, nè i vasi di questa regione seppero sottrarsi alla concezione ellenica della forma umana quanto la ceramografia della Lucania. Alcuni falsi e convenzionali criterí che tuttora predominano, e l'abbandono dello studio di questa parte del mate-

Fig. 91

riale archeologico, l'hanno fatta trascurare e disprezzare come una cattiva arte grecanica 1). Noi ci vediamo invece quella tendenza all'individualismo ed al realismo, che, comunque i popoli sopravvenuti si siano mescolati e rimescolati su gli oscuri substrati preistorici, restano ancora oggi in fondo non solo dell'arte, ma del carattere e delle vedute politiche e pratiche delle razze italiane; con, in più, la esuberanza meridionale. Negare l'arte lucana è quasi peggio che negare

1) Il lettore ha già visto che il mio avviso è affatto diverso da quello del Von Rohden (*Vasenkunde*, in Baumeister's *Denkmäler*, vol. III, pag. 2006 sgg.), il quale giudica troppo severamente, ed ingiustamente, i vasi lucani.

l' arte etrusca, nel qual senso oggi forse si comincia ad esagerare. Anche gli etruschi imitarono i vasi greci a figure rosse, e non riuscirono che a delle scialbe contraffazioni, ed ebbero una maniera di disegnare assai meno caratteristica, e copiarono sempre servilmente le forme dei vasi dipinti. Sì, è vero, noi non abbiamo qui un materiale appartenente ad altre arti figurative. Ma ancora non abbiamo ricerche ordinate in questo senso, e la Lucania è forse tra le regioni della bassa Italia quella che più desidera delle esplorazioni sistematiche. Certamente le forme artistiche derivarono dalla civiltà tanto progredita della Grecia; ma esse trovarono qui un popolo anche di buona razza, sebbene arretrato, e non privo di facoltà estetiche. N'è prova il fatto che, mentre la Lucania è la regione meno greca e più italica del mezzogiorno della penisola, in essa appunto si ebbe maggiore originalità e disegnatori di maggior forza; anzi, mentre l'arte greca era già in una fase di morbidezza e di rammollimento, il disegno della figura trovò in Lucania una forza ed un carattere che non si sarebbe potuto più attingere dai modelli. Se oggi si possono appena lanciare tali idee, ci si tornerà forse sopra un giorno, quando avremo un materiale opportuno ad istituire confronti, quando conosceremo bene in che e come le razze italiane hanno influito sugli stessi coloni greci, quando potremo renderci conto degli elementi che questi coloni hanno recato dall' Italia perfino nella Grecia madre, e potremo sapere, per esempio, che cosa era l' arte di quel Pitagora di Reggio, scultore, che le fonti letterarie lodano per aver primo saputo esprimere un corpo di atleta non in modo convenzionale, ma al vero, con i suoi nervi, i suoi muscoli e le sue vene 1). Ci si tornerà sopra un giorno, ed io spero che quel giorno mi si darà ragione.

CAPITOLO IV.

L' Apulia — Rubi e Canusium.

Dove ebbe origine lo stile pugliese e quale fu la sede della fabbrica o delle fabbriche che produssero quei grandi vasi così riccamente carichi di decorazioni, i più numerosi e più varî e più conosciuti tra i loro fratelli italioti? Quando i nostri eruditi dicevano vasi pugliesi, pensavano alla marina di Puglia, in Terra di Bari, dove, come luoghi d' origine dei vasi dipinti, primeggiavano Ruvo e,

---

1) Plin. *N. H.* XXXIV, 59=Overbeck, *Schriftquellen*, pag. 449, n. 11.

ad una certa distanza, Canosa. Ma un bel giorno al Lenormant piacque d'affermare che la fabbrica dei vasi pugliesi era a Taranto 1), e questa teoria fu subito accettata dagli archeologi tedeschi, senza alcuna discussione ponderata. Ecco un caso in cui la fantasia troppo vivace di una mente ricca d'ingegno, ma non sempre equilibrata, si trova d'accordo con l'ipercritica, figlia della pedanteria. Oggi dunque, parlando di vasi dipinti, non si scrive più la parola « pugliesi » senza virgolarla o farla precedere da un « così detti ». Ma io non l'ho virgolata, e questa volta son pronto a tirarmi addosso tutti i fulmini dell'ipercritica, per dar ragione ai nostri vecchi ed al buon senso italiano.

Il credere che la ceramografia italiota fosse un prodotto d'una grecità pura, quantunque provinciale, e non potesse vivere altro che nelle città greche della costa, è un pregiudizio del quale lo studio della produzione campana e lucana ha già fatto giustizia. Ma l'accentrare poi a Taranto quasi tutta la produzione italiota, è una cosa la quale non ha altro fondamento tranne il fatto che Taranto era una grande e splendida città. Non si pone mente che in tutti i tempi ed anche oggi, centri civilissimi e splendidissimi sono soggetti per certe industrie a centri assai minori; e che il caso di Atene, città splendida di coltura, potenza politica, e ad un tempo tanto dedita alla industria ceramica che da questa prendeva nome uno dei suoi quartieri, non è niente affatto la regola, bensì un'eccezione. Siracusa, tanto più potente e grande della stessa Taranto, e contro la quale anche gli sforzi di Atene s'infransero miseramente, non ha mai avuto fabbriche di vasi dipinti con figure a vernice lucida, ma dopo essere stata tributaria delle fabbriche corinzie ed attiche lo divenne delle fabbriche italiote. E fra i vasi italioti importati sono scarsissimi i pugliesi, cosa incredibile se si fossero fabbricati a Taranto: si tratta invece quasi esclusivamente di vasi campani della fabbrica di Cuma, come mostra chiaramente agl'intenditori l'analisi della suppellettile del museo siracusano e la conoscenza del materiale provieniente dalle tombe più recenti delle città greco-sicule che fiorirono soprattutto ad oriente dell'isola. E poi a Taranto non si son trovati che vasi attici e corinzî, mentre appena si è mostrato qualche meschino esemplare di stile pugliese, ed è impossibile credere che una industria locale così fiorente, come apparisce quella della ceramica pugliese, non abbia lasciate considerevoli tracce nella sua patria. Si opporrà che furono trovate terrecotte in gran numero. E che perciò? È forse detto che i figurinai debbano stare sempre insieme con i

1) *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.* 1879, pag. 291; *The Academy*, 10 genn. 1880; *Gaz. Arch.* 1881-82, pag. 102 e 186; *La Grande Grèce*, vol. I, pag. 93.

ceramografi? E Tanagra, e Smirne, e Myrina dove le mettiamo? O dov' è la loro ceramica dipinta? Anzi, come si son trovate le terrecotte, così si sarebbero trovati i vasi dipinti di stile pugliese, se ce ne fossero stati.

Dove poi gli eccessi dell'esclusivismo tarantino si toccano con mano, è nell' applicazione fattane ad Assteas. Chi aveva visto in lui il precursore dello stile pugliese, chi lo voleva addirittura di Taranto. Ma lo studio positivo del materiale italioto, fatto coi tre soli criteri esatti, storico, geografico e stilistico, mostra che i ceramografi di Pesto nulla hanno da fare con Taranto e con la Puglia.

I fautori della teoria tarantina non possono spiegare per qual ragione si siano rinvenuti nella sola Ruvo una così enorme quantità di vasi che mostrano lo sviluppo di uno stile locale, e non se ne siano trovati altrettanti in luoghi più vicini a Taranto.

Noi non abbiamo dunque nessuna ragione di venir meno al rigore del nostro criterio, secondo il quale, dove c' è indizio di produzione regionale, se ne deve fissare la fabbrica in quelle località dove ciascuno stile comparisce unito e compatto. È inoltre un fatto accertato che in Ruvo si trovarono avanzi di officine ceramiche con forni, colori ed altri attrezzi. Bisognerebbe quindi, nelle raccolte ruvestine e nell' immenso materiale di quella provenienza sparso per tutti i Musei di Europa, riconoscere uno stile locale ruvestino diverso dal comune pugliese, per poter credere che quest'ultimo si riferisca ad altro centro di fabbricazione. Ma un tale stile io non ho potuto distinguere nè in Ruvo stessa, nè altrove, nè col sussidio delle pubblicazioni.

Noi diamo inoltre importanza ad un altro fattore, che è la qualità dei terreni circostanti dai quali si poteva trarre la pasta argillosa. E per informazioni assunte sopra luogo da persone competenti, sappiamo che Ruvo si trova appunto in una zona di terra argillosa rossa, che tanto verso sud quanto verso nord incontra zone di terra pallida. In un paese così piano ed aperto come la Puglia, non v' è difficoltà ad ammettere che una fabbrica di vasi a figure rosse, per cui cioè il tono dell'argilla era condizione del successo, si sia scelto a suo bell'agio il posto che meglio le conveniva. Noi siamo dunque inclinati a porre in Ruvo il maggior centro della fabbricazione pugliese. La ricchezza della necropoli ruvestina, che ha fornito vasi attici di prim'ordine, dimostra che nell'antichità vi fioriva un centro importante e dovizioso. E se gl'indizi di questi commerci ed industrie non risalgono ad epoca assai remota, ciò non può infirmare l'attribuzione a quel centro di una fabbricazione italiota, che cade appunto in epoca relativamente tarda. La Peucezia, benchè restia in principio all'influenza

greca, non si conservò indipendente come la Messapia, e d' altra parte i mercanti e gl' industriali greci non si facevano scrupolo di ricavare vistosi lucri anche da una clientela ostile alla loro nazionalità ed alle città fondate dai loro compatrioti.

Non è qui il caso di fare una monografia completa della ceramica pugliese, e tanto meno per quel che riguarda il contenuto delle sue rappresentanze figurate, che non è per noi, contrariamente alle vecchie idee, il principale ed unico oggetto di studio. Da una parte questa ceramica è la meglio conosciuta, e ad essa si riferiscono la maggior parte delle pubblicazioni e delle monografie sui vasi italioti. Dall' altra parte sarebbero necessari nuovi e più sicuri dati, raccolti con metodo scientifico; ed il cómpito di raccoglierli spettava al governo del nostro paese, che avrebbe dovuto saper creare a Taranto un vero centro di studi ed esplorazioni pel sud-est d'Italia, come a Reggio di Calabria pel sud-ovest. Languita però l'azione del governo, si sono manifestate, logica conseguenza degli errori commessi, alcune velleità locali di usurparne il cómpito, rivolgendosi anche a stranieri. Tocca ora ad esse rientrare nell' orbita di un lavoro ordinato, concorde e non fazioso, conquistandosi la vera stima della scienza col compiere servigi utili e proporzionati alle proprie forze, fino a che il governo non sia in grado di prendere con vigorosa mano le redini di così importanti servizì pubblici. E che ciò sarà almeno tentato ci fa sperare il nome del nuovo Direttor Generale delle Antichità, Felice Barnabei.

I vasi pugliesi hanno forme diverse, e talvolta strane: crateri, hydrie, anfore, brocche, kantharoi, ciascuna con parecchie varietà. Caratteristica è l'anfora, la cui forma dopo il primo stile si modifica, con una espansione della pancia a detrimento del collo e del piede. Essa viene ora riccamente ornata: al labbro ha per lo più una ghirlanda in color bianco; sul collo e sulle spalle palmette, baccellature, talvolta una piccola rappresentanza, come Borea che rapisce Orizia, un Eros, una testa uscente da ornati fantastici. Sulla pancia poi la rappresentanza è divisa in due zone, di cui l' inferiore per solito gira attorno, mentre la superiore è divisa in due scene, una per lato, separate da un ornato. Fra le due zone è una fascia o di volute fantastiche, di ornati a base vegetale (fogliami, viticci) con teste sporgenti; ovvero talora di animali o di mostri marini 1).

---

1) Cfr. Gerhard, *Apulische Vasen*, passim; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 2159; Collignon, *Céramique*, tav. 12 ecc.

Fig. 92. Vaso ruvese di stile bello con la gara di Apollo e Marsia.

Questa ornamentazione si ripete più o meno sulle altre forme. Altra varietà dell'anfora è quella a volute, che spesso sono ornate con mascheroni a rilievo. Taluni preferiscono ravvicinare questa forma al cratere, anzichè all'anfora. Non è questo certamente il luogo di trattare la questione, che va riportata ad un periodo assai più antico.

Lo svolgimento progressivo dello stile del disegno si può seguire meglio che altrove nella raccolta Jatta, ove ad una serie di vasi dal tono più rosso, quasi senza colori aggiunti, e le cui figure hanno proporzioni meno svelte, contorni più decisi, capellature raccolte, si vedono a mano a mano succedere i vasi dello stile più tardo. Nei primi predomina la forma del cratere a campana e del vaso a colonnette. Su questa forma ricorrono scene con soldati in costume locale (peucezio) che è affine al lucano, salvo, in luogo del pilos, un alto berretto, come pare a lungo pelo, ovvero di stoffe trapunte 1).

I colori aggiunti sono il giallo, il bianco e il rosso-bruno. Il rosa è una specialità dei vasi di Canosa, dove bisogna ammettere una fabbrica secondaria.

La stessa topografia del paese non permetteva una individualizzazione completa di due fabbriche così vicine, delle quali la seconda non sarà forse stata che una specie di succursale, impiantata più tardi. Di più ci mancano dati sicuri, essendosi da una parte disperse le raccolte canosine, e dall' altra costituito in Ruvo un centro di speculatori che fanno incetta anche di vasi canosini: sicchè il trovare segnata in cataloghi od inventari la provenienza da Ruvo, è una cosa che non può sempre affidare. Siamo qui al solito problema delle distinzioni, non sempre possibili, ed in cui bisogna andar cauti. Però la distinzione c'è, e spesso è evidente, e gli antiquari che hanno fatto la pratica sui luoghi riconoscono senza molta difficoltà un vaso di Canosa. Lo stile del disegno qui non vale molto come criterio distintivo, perchè è assai simile. Per lo più a Canosa c'è una maggiore trascuranza, il panneggio è più cascante (ricorrono spesso figure femminili discinte), le capellature e le barbe sono irsute, fatte a ricci singolarmente disegnati. Ma valgono di più taluni criteri esterni: la predilezione che pare abbia avuta la fabbrica di Canosa per certe forme, come l'anfora ad incensiere, la grande patera a manichi verticali, la brocca pugliese caratteristica, con pancia tonda, alto collo e bocca trilobata: il colore più fosco della creta e la men buona preparazione: il rosa soprapposto, che non ho mai visto sui vasi ruvestini, e ricorre anche su vasi canosini del nostro Museo (cfr. p. e. il n. 2383, dove è ben conservato).

---

1) Cfr. p. e. Millin, op. cit. vol. II, tav. 50; *Ann. dell'Ist.* 1852, tav. MN, P; ecc.

Abbiamo tolto anche alla ricca collezione del Museo di Napoli alcuni interessanti esempi della ceramografia pugliese che qui offriamo ai lettori.

La fig. 92 rappresenta una pelike proveniente da Ruvo, dove faceva parte della locale raccolta Ficco (n. 3231). Essa è il miglior esempio che offra il Museo di Napoli dello stile pugliese più accurato ed elegante, ancora di buonissima epoca (principio del IV secolo a. C.), ed assai prossimo ai modelli attici

Fig. 93

di stile pittorico, benchè taluni particolari, come le poderose ali da uccello di rapina date all' Eros, annunzino lo stile regionale. La scena raffigurata è la vittoria di Apollo sul rivale Marsia, che accoccolato ai piedi di lui si sente vinto e perduto. La nostra riproduzione è discretamente riuscita, salvo il lustro della vernice che ha reso invisibile la testa di Marsia.

La fig. 93 rappresenta poi un'anfora ancora assai vicina alla forma attica, della stessa provenienza e della stessa antica collezione (n. 2289). Nella parte

figurata quest'anfora ci mostra lo stile più comune, di epoca però ancora buona : il soggetto è funebre , ossia il culto reso ad un sepolcro. Caratteristici sono gli ornati, la ghirlanda di lauro dipinta in bianco sul labbro, le palmette sul collo e i lunghi bastoncelli sulle spalle.

Una forma più svelta e che assume le già notate caratteristiche locali of-

Fig. 94

fre l' altra anfora n. 2253, rappresentata nella fig. 94, con soggetto analogo e del medesimo stile e fabbrica.

Il cratere n. 3370 (fig. 95) ha una rappresentanza comica 1) , e richiama

1) Cfr. Heydemann , *Vasensammlungen* , pag. 606 ; ***Phlyakendarstellungen*** in *Jahrbuch d. Inst.* 1886, pag. 275 sgg.

la nostra attenzione sulla presenza di questo genere di vasi in varie fabbriche delle tre regioni ceramografiche già distinte nella bassa Italia. Da quanto m' è noto finora sembra che a Pesto più che altrove si preferissero le scene fliacografiche. Esse non mancano poi a Cuma ; il resto di tali vasi appartiene alla Puglia. Ma questo argomento merita una monografia , dopo avere esattamente classificati per lo stile, dagli originali o da buoni lucidi, tutti i vasi di φλύακες.

Nella fig. 96 offriamo una serie di piatti di varie forme, tutte assai amate dalle fabbriche pugliesi. Il Museo di Napoli ne possiede una bella collezione , che ora è stata più convenientemente disposta ; e la nostra figura riproduce un palchetto di uno degli armadì, così come ora si trova.

Fig. 95

Preferita a Canosa è invece la forma ad incensiere (*thymiaterion*) che si osserva nel vaso n. 2000 (fig. 97), abbastanza caratteristico pel disegno e la fabbricazione canosina , benchè , secondo le notizie che se ne hanno, provenga da Polignano. Vi ricorre il solito *heroon*, con figure esterne che rendono le onoranze funebri. Quanto alla denominazione , io credo giusta quella che volgarmente danno i nostri antiquarî a tali vasi, e mi pare che veramente in essi si voglia imitare il thymiaterion. Non sono frequenti a Ruvo codesti vasi ad incensiere : però non escludo una influenza reciproca delle due fabbriche apule , e che anche in Ruvo si sian fabbricati simili vasi. Tale è forse il caso del

n. 2076 (fig. 98), proveniente da Ruvo stessa, e che offre un tipo tectonico più ricco, con eleganti manichi, ed uno stile più fino e grazioso.

La provenienza da Canosa del n. 2198 (fig. 99) è appoggiata da un documento (verbale del 16 giugno 1854) che io non ho rinvenuto nell'archivio del Museo, ma che videro i compilatori di uno degli antichi inventarî della Collezione, e ne estrassero la notizia. Nessuno di questi inventarî fu studiato dallo Heydemann, il quale anzi credeva che ce ne fosse un solo, a lui però rimasto ignoto 1). In ogni modo il vaso in questione (hydria con *heroon*) offre il più caratteristico stile canosino, ed è uno degli esemplari dove meglio si apprezza la distinzione fra la maniera dei ceramografi di Canosa e quella dei pittori vascolari ruvestini.

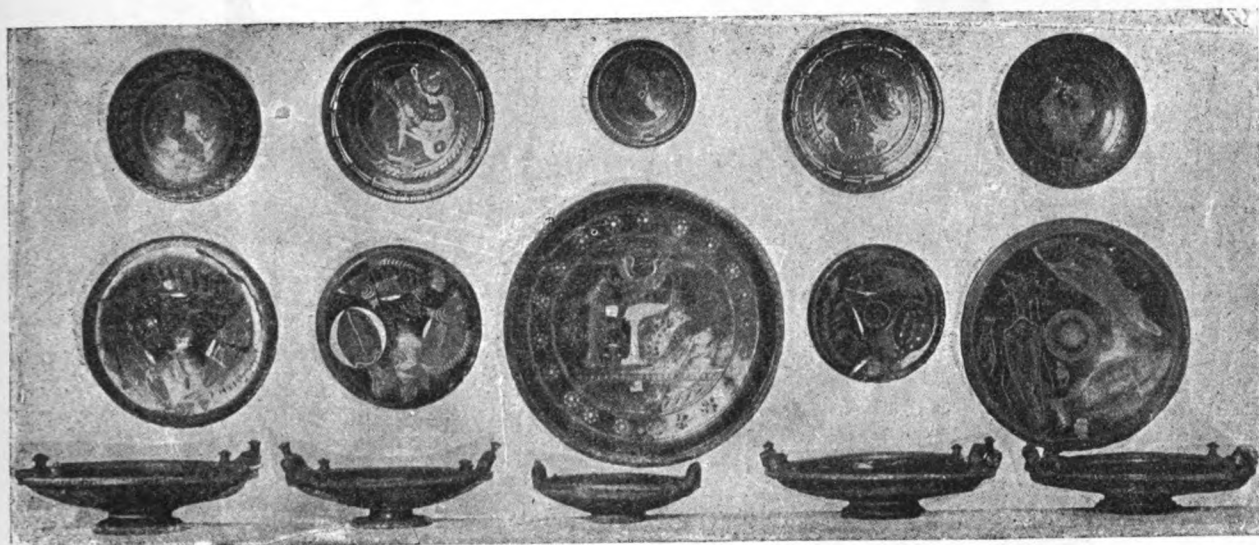



Fig. 96

L'esame e la lunga pratica degli originali è però in tali questioni più che mai indispensabile.

Caratteristica per la fabbrica canosina è pure la brocca fig. 100, non descritta dallo Heydemann, con la rappresentanza di una Nike in quadriga.

Alla medesima fabbrica ascrivo il bicchiere a testa umana fig. 101 (n. 2952). Questo esemplare è interessantissimo, perchè mentre la testa offre tratti imitati dagli arcaici, la parte superiore ha una figura dello stile più tardo e trasandato. Ciò giustifica la mia attribuzione di vasi con teste simili a fabbriche italiote tarde; nè la sola Puglia può aver diritto a questo genere di vasellame,

1) Heydemann, *Vasensammlungen*, Vorwort.

ma bisogna tener conto della distribuzione geografica , come ho fatto nel riordinamento della collezione del Museo Nazionale.

I vasi di Canosa sembrano tutti di un periodo piuttosto tardo e giungono all' ultima decrepitezza della ceramografia pugliese. Alcune brocche del Museo

Fig. 97

Fig. 98

provinciale di Bari analoghe alla nostra fig. 100, e che anche il Furtwängler menziona nelle sue note di viaggio già citate 1) a me fu assicurato che pro-

1) *Berl. philol. Wochenschrift*, 17 nov. 1888.

venivano da Canosa, e lo stile lo confermerebbe. Sono però notevoli per la policromia che, in questo ultimo stadio dello stile, invade del tutto le figure come

Fig. 99

sui vasi campani, e ricopre, come in questi, di colore il disegno già preparato nel modo solito.

Dopo questi ultimi tentativi, succedono i vasi detti di Gnathia, e che certo si lavoravano anche in Apulia, quantunque vasi simili si trovino altrove. I loro

ornati consistono in fiorami e ghirlande dipinte col bianco-giallo sopra un fondo nero-bistro che tira al verdognolo. La figura diventa rarissima, ed è imminente il ritorno alla ceramica del tutto rozza e l'invasione del vasellame a rilievi ot-

Fig. 100

tenuti con le forme. La romanizzazione unifica poi il materiale archeologico della bassa Italia, e spegne le tracce di arti locali; ma ciò non riguarda più il nostro studio.

Non vogliamo però terminare questo capitolo senza notare ancora come in

alcuni vasi, per lo più di piccole dimensioni e di forme composite, si può studiare il passaggio dallo stile pugliese a quello di Gnathia, essendo una metà del vaso ornato con figura al modo solito, l'altra con ghirlande in bianco-giallo. Ciò conferma che le fabbriche dei vasi detti di Gnathia dovettero essere le medesime che quelle dei precedenti vasi pugliesi. È una evoluzione delle medesime officine, non uno stile di nuova invenzione introdotto da una officina particolare.

Fig. 101

La tazzina n. 2001 del Museo di Napoli (fig. 102) ha la rappresentanza di una Sirena con busto di donna e corpo d' uccello, disegnata in rosso come al solito, con molti accessori bianco-gialli, fra tralci e fogliami anche bianco-gialli. Il colore della vernice tira molto al verdognolo.

Le brocchette n. 2923 (fig. 103), 2917 (fig. 104), 2285 (fig. 105) e 2277 (fig. 106) offrono nella parte inferiore, derivata dalla forma della pyxis ed inorganicamente ricongiunta alla superiore, delle ghirlandine d' edera o di lauro in bianco. Le figure e le palmette sulle spalle sono in rosso, con accessori di colore. La vernice del fondo tira anche al verde.

Simili ornati ricorrono sui vasi detti di Gnathia, nei quali non si risparmia più nessuno spazio, ma tutto si ricopre di vernice sulla quale poi si disegna in bianco o bianco-giallo. Il Museo di Napoli ha una buona collezione di tali vasi, che prima era malagevole studiare, trovandosi il materiale disperso e disordinato, ed ora sono stati da me raggruppati. La nostra vignetta 107 ne offre un saggio, scelto tra quelli con figure, che come abbiam detto sono rare. Nei vasi senza figure e con semplici ornati, vengono in voga delle baccellature e delle preziosità di modellatura, che annunziano il mutamento del gusto. Infatti la parte che spetta al pittore è sempre più limitata, mentre tutto viene ricoperto dalla vernice del fondo, la quale ora pre-

Fig. 102

domina 1). La pittura vascolare è ormai virtualmente morta, mentre le modellature preziose preludono ai vasi a rilievi. Si confrontino ora tali vasi

Fig. 103 Fig. 104

Fig. 105 Fig. 106

con quelli testè enumerati, e specialmente la brocchetta al quarto posto nella

1) Cfr. Collignon, *Céramique grecque*, pag. 329 fig. 123 e tav. XIII, 2.

fig. 107. Non è evidente che questi vasi detti di Gnathia sono nient'altro che l' ultima evoluzione della medesima ceramografia pugliese?

Non parliamo qui dei vasi a figurine, di cui senza dubbio ci fu a Canosa una fabbrica importante, perchè essi appartengono a tutt'altro genere d' arte.

Fig. 107

In questa parabola che rapidamente abbiamo tracciata, la ceramica apula acquistò e mantenne una grande importanza, non solo per la bravura tecnica nel fabbricare vasi colossali, che sono una sua specialità, ma anche per gl' interessanti soggetti coi quali adornò le grandi superficie che ebbe a decorar di figure. Una buona enumerazione è stata data dal Von Rohden, al cui articolo già citato noi rimandiamo. Volendo inoltre nel seguente libro fare un *excursus* intorno alla retta intelligenza dei dipinti vascolari italioti, ci toccherebbe di esporre qui cose che dovremmo ripetere; e perciò le rimandiamo al capitolo secondo del III libro.

CAPITOLO V.

Vasi con decorazione in rosso-opaco soprapposto.

V'è una classe di vasi che appariscono sporadicamente in varî luoghi dell' Italia meridionale, e che nondimeno non potrebbero assegnarsi, nel loro insieme, ad una determinata fabbrica. Probabilmente ogni officina ceramografica, soprattutto nel periodo più tardo, produsse alcuni esemplari di questo genere. E senza dubbio la stessa tecnica particolare non fu esclusivamente propria dell'Italia meridionale ; ma i trattatisti non hanno finora preso in considerazione tale classe di vasi, ove si eccettui Otto Jahn, che ne dà peraltro soltanto fuggevoli cenni 1). È da augurarsi che altri facciano per ciascuna regione ciò che io qui tento di fare valendomi del materiale conservato nel Museo di Napoli.

In questi vasi il fondo è tutto verniciato di color nero, il quale di regola è piuttosto opaco, od a leggero nitore, ma assai denso. Sopra questo fondo sono tracciati con colore ocraceo opaco , che va dal rosso mattone cupo al roseo pallidissimo ed al giallognolo, ornati di varie specie, per lo più a grossi tratti pesanti e pieni. Taluni esemplari sono figurati, raramente in disegno fino, per lo più anzi con orribili e mostruose *silhouettes* il cui viso rassomiglia ad una testa di uccello dal becco adunco , dove neppure i particolari sono accennati , e che appartengono addirittura all'ultima decadenza. Nella *silhouette* opaca il disegno interno è raramente, e negli esemplari fini , risparmiato in parte ed in parte aiutato con colori aggiunti: per lo più è graffito in modo da togliere lo strato di colore rossastro e scoprire la vernice nera , operazione che senza alcun dubbio andava fatta dopo la cottura. In alcuni esemplari questo procedimento mostra una esecuzione accurata, in altri il graffito è trascuratissimo, e specialmente in quegli esemplari della più tarda epoca che abbiamo accennato, con rozze *silhouettes* , il lungo camice che esse sembrano vestire è espresso con tre o quattro linee fortemente ondulate che furono graffite, anzi sgraffiate verticalmente in modo sommario ed addirittura barbaro.

Questa classe è abbastanza rappresentata al Museo di Berlino 2) , dove la

---

1) Jahn, *Vasensammlung zu München*, Einleitung, pag. CCXXXIII sgg.

2) Furtwängler, *Berlin. Katal.* n. 3636 sgg.

maggioranza degli esemplari è di provenienza pugliese, alcuni furono trovati in Campania, qualche esemplare isolato in Lucania; come pure al British Museum 1), dove le provenienze pugliesi si alternano con le campane.

Maggiore importanza ha però la serie del Museo di Napoli, che prima riusciva impossibile apprezzare, stante la dispersione del materiale. Essa è stata da me riunita in un solo armadio. Alcuni vasi hanno provenienza pugliese, ma la maggioranza è di origine campana, poichè, se gl' inventarî ed i documenti non ci danno con precisione il luogo di scavo, lo indicano però approssimativamente notando l' appartenenza a vecchie collezioni, come quelle di Vivenzio e del Palazzo Reale, formata notoriamente con materiale in massima parte cam-

Fig. 108

pano. Vi sono rappresentate, per lo più in piccole dimensioni, le forme del cratere, dell' oinochoe, dell' hydria, dell' anfora, della pelike, dello skyphos, del bicchiere, della brocca, della kylix, della pyxis, della lekythos di tipo attico svelto. Una di tipo panciuto, nella medesima tecnica del rosso soprapposto, hanno dato gli ultimi trovamenti di Pesto; e con qualche altro esemplare della stessa arte rinvenuto in tombe di Napoli d'epoca tardissima si completa il piccolo numero di quelli con provenienza sicura.

1) Walters, *Catalogue of vases in the British Museum*, vol. IV, pag. 221 sgg.

Le rappresentanze, nei vasi con figure, sono per lo più bacchico-erotiche, o di efebi e donne indeterminati.

Quegli esemplari però che nella collezione di Napoli mi sembrano i più antichi non hanno figure. La maggiore antichità si rileva dalla solida e corretta forma tectonica, e dal gusto della decorazione, la quale è assai sobria, e mentre tutto il vaso è verniciato di nero, si limita alla parte più alta, e consiste soprattutto in palmette e volute.

A questa classe appartiene l'hydria qui rappresentata nella fig. 108 (n. 44), con ornati sulle spalle.

Fig. 109

Nei vasi più tardi si preferiscono alcune specie di meandri, dentelli, fogliami, ghirlandine d' edera. Assai interessante è la brocca fig. 109 (n. 2871), la cui parte inferiore che forma quasi zoccolo è decorata con una graziosa ghirlanda d'edera a fiorellini punteggiati. Sulle spalle del vaso è dipinta col medesimo rosso la iscrizione ΣΙΤΤΩΣΗΟΚΑΙΛΥΜΑ, che non so perchè altri ha ritenuto greca. Che cosa c' è di greco in queste parole che non sappiamo nep-

pur bene dove dividere? Anche leggendo col Kretschmer 1) Fιττως ὁ Καιλυμα (lo Heydemann leggeva Ἵττως) ed ammettendo lo scambio di ŏ in ω nel nome *Vittos*, bisogna rassegnarsi a vederci due nomi proprî non greci, e di greco non resta che l' ὁ! Ma v' ha di più. A gran torto il Kretschmer ha confuso questa iscrizione tra quelle graffite posteriormente dai possessori su vasi greci

Fig. 110

importati per commercio. Qui nè il vaso è greco, nè l' iscrizione è graffita, anzi è tracciata col medesimo colore dell' ornato e *prima della cottura*, cioè dallo stesso ceramista. È adunque sommamente improbabile riconoscervi dei soli nomi proprî, come a dire il nome del possessore con la paternità, quan-

1) *Vaseninschriften*, pag. 3.

do invece difficilmente allorchè l' iscrizione fu dipinta il vaso aveva un possessore!

Io credo che questa iscrizione non sia greca, bensì messapica; e ciò mi persuade tanto la scrittura tutta di seguito ed il segno Ϲ (che ricorrono in altre iscrizioni messapiche, come in quella AϹΙΛΓΑΥΔΑΖΟΥΝ da me scoperta su altro vaso certamente indigeno), quanto la forma del vaso stesso, che sebbene più rozza si avvicina a quella della brocchetta pugliese, per la quale è caratteristico il lungo becco obliquo ed il constare di due parti, di cui l' inferiore deriva dalla forma della pyxis.

Aggiungiamo poi la bella e grande oinochoe n. 2069, qui riprodotta a fig. 110, del genere più fino e con colori aggiunti. Il suo stile accenna alla Campania ed a Pesto. La vita stretta dell'Eros ricorda i vasi di Abella, ma la voluta di color giallo su cui egli siede, la figura della menade e la ghirlanda d'edera con margheritine e viticci che orna le spalle ricordano in tutto la maniera dei maestri pestani. E non è improbabile che il vaso appartenga all'officina di Pesto, tenuto anche conto del fatto che tra i vasi ivi rinvenuti non manca, come abbiamo visto, la tecnica del rosso soprapposto.

Per lo stile più comune di questi vasi si confronti la fig. 25 a pag. 222, vol. IV del più volte citato Catalogo del Walters. Rinunziamo volentieri a dare esempî dei bruttissimi vasi più trascurati, che veramente hanno ben poco interesse.

LIBRO III.

Intorno alla retta intelligenza della ceramografia italiota e dei soggetti che tratta.

CAPITOLO I.

SOGGETTI COMUNI.

Nel periodo delle fabbriche e degli stili locali, contrariamente alle vedute che hanno oggi maggior seguito, noi abbiamo dato un gran peso all' elemento indigeno, ed un peso molto minore che non si soglia all'elemento greco. L'arte ceramografica italiota ha, secondo noi, un notevole grado di originalità e d'indipendenza. Adottando la tecnica greca di decorare i vasi con figure risparmiate sul fondo di terracotta dalla vernice nera, e adottando del pari il repertorio mitologico greco, l' arte indigena non fa che subordinarsi in alcuni elementi formali ad un'arte molto più potente e sviluppata; ma non rinunzia del tutto nè ad elementi formali indigeni, nè a concepire e rappresentare a modo proprio, anzi non tratta i soggetti ellenici senza dar loro una forte *nuance* locale. Il fenomeno è in fondo lo stesso che per l'arte etrusca, la cui importanza va anzi diminuendo nel concetto degli archeologi a misura che progrediscono le ricerche, le quali tendono a mostrare come la massima parte di quel che si riteneva etrusco non è che greco: nel che peraltro a me pare che bisogni guardarsi dall'esagerare. Che se si obbiettasse aver gli etruschi, in quelli che sono senza dubbio prodotti o imitazioni loro, apposte iscrizioni nella loro lingua e documentato in tal modo, per così dire, l'elemento locale; rispondiamo che l'avere i ceramografi dell'Italia meridionale apposto invece iscrizioni greche nulla può provare contro la nostra tesi. Una fitta siepe di greche colonie circondava, nella bassa Italia, le popolazioni indigene, le cui lingue o dialetti non avevano alcuna tra-

dizione letteraria nè l'avevan potuta formare con proprio svolgimento; ed era naturale che quaggiù si adottasse il greco come lingua letteraria. Giustamente, negli studi etnografici, il criterio della lingua va perdendo quel posto esageratamente preponderante che aveva usurpato; chi vorrà negare, ad esempio, che, nella grande diffusione della coltura ellenica, abbiamo finito per parlare e soprattutto per scrivere il greco popoli di razza e di tradizioni diversissime? Dedurre adunque dalle iscrizioni dei vasi italioti che i loro autori fossero tutti di pura stirpe ellenica, sarebbe una vera stravaganza; e, senza dubbio, molte scorrezioni ed incertezze ortografiche, che abbiamo già talvolta accennate, vanno messe a conto della origine etnica dello scrivente. Mi sembra poi ben fondata la congettura di Otto Jahn 1), che il nome del ceramografo pugliese Λάσιμος, affatto ignoto all' onomastica greca, sia invece da leggere Δάσιμος, nome proprio speciale dei Messapi che ricorre nelle forme *Dasus*, *Dasius*, *Dasimus* 2). Anche il Kretschmer accetta l'equazione Λάσιμος = Δάσιμος, ma preferisce pensare allo scambio fonetico di *d* in *l*, che ricorre spesso sul suolo italico 3). Ma la « petite rayure à l' intérieur de la première lettre » 4) che si osserva sul vaso, ed il non trovarsi altro esempio di simile scambio nel nome in questione mi fanno dubitare che si debba risalire alla lettura prima ancora che alla spiegazione fonetica. La prova poi più convincente che le iscrizioni greche dei vasi italioti non provengano da greci di razza pura, è la seguente. Per non parlare che di una tecnica la quale ha avuto seguito nella bassa Italia, le iscrizioni che accompagnano la rappresentanza, le firme degli artisti, i nomi degli amasii ecc. hanno nella ceramografia attica a figure rosse un seguito non interrotto, dal VI secolo in giù. Se dunque i prodotti ceramografici italioti fossero dovuti a popolazioni greche migrate per intero in Italia con tutte le loro arti ed industrie, dovremmo trovare da noi nè più nè meno che la continuazione del sistema e degli usi invalsi nella madre patria. Invece sui vasi italioti non ricorrono *mai* nomi di amasii, nè sono in uso le acclamazioni καλός, καλή: le firme di artisti sono un caso rarissimo, mentre la produzione è immensa, e due di esse rappresentano forse i pochi casi in cui lo stesso lavorante è di origine greca.

Ma e firme e gran copia d'iscrizioni esplicative non compariscono se non

---

1) *Einleitung*, pag. CCXXXI, sgg. nota 1446.

2) Mommsen, *Unteritalische Dialekte*, pag. 72.

3) Kretschmer, op. cit. pag. 217.

4) Miller, in *Revue Archéologique*, 1861, vol. I, pag. 59.

su vasi del IV-III secolo, in corrispondenza dei vasi greci di stile pittorico, mentre i primi vasi che si fabbricano nello stile greco, in Campania ed in Apulia, ancora nel V secolo, sono affatto anepigrafi. Ciò non si spiega se non si ammette che, anche in quella fabbrica campana da noi assegnata a Saticula, dove l'imitazione dei modelli greci era più stretta, e greco dovette essere l'impianto e i direttori, i lavoranti invece ed i clienti non parlavano il greco come lingua materna. L'uso della lingua greca sui vasi si diffonde con la progressiva ed invadente grecizzazione, mentre i dialetti locali, non avendo una tradizione letteraria o scritta abbastanza valida come quella dell'etrusco, non osano mostrarsi sui primi vasi imitati dai greci, i quali restano così affatto privi di scrittura. Ed infatti le iscrizioni vascolari abbondano poi in Apulia, regione che fu, benchè tardi, conpletamente ellenizzata, ma sono quasi del tutto assenti in Lucania. Nè mancano, sia nel periodo precedente all'influenza greca ovvero arcaico, sia più tardi su vasi nello stile greco, tracce di scrittura in dialetti locali 1).

Dopo avere in tal modo esuberantemente risposto all'unica obbiezione per noi prevedibile, possiamo convenientemente apprezzare e guardare nella loro giusta luce i fatti che siam venuti esponendo; e per limitarci alle cinque maggiori fabbriche, ecco Cuma e Pesto, che nel periodo puramente ellenico non fabbricano vasi dipinti, mentre la loro fabbricazione nasce poi e vive sotto l'influenza campano-sannitica; ecco Anzi, che, nel cuore dell'aspra e montuosa Lucania, conserva gelosamente un'antica forma di vasi, divenuta indigena, ed esplica liberamente nello stile del disegno e della decorazione le tendenze locali; ecco Ruvo e Canosa che forniscono tutta l'Apulia e la stessa Taranto, quando essa non importa più fittili dalla Grecia propria.

Ma di un'arte figurativa, come quella intorno a cui siamo occupati, non il solo elemento formale costituisce il carattere, bensì anche il concettuale. Se dunque la produzione italiota ha originalità, bisogna trovare in essa un carattere differente da quello della produzione greco-attica.

Or bene, questo diverso carattere esiste, anzi è evidente, e viene confessato, sebbene timidamente, da quegli archeologi cui non fa velo quel soverchio scetticismo che, per opera principalmente di alcune scuole germaniche, è succeduto nello studio dei monumenti ceramografici italioti alle fantasie di una volta. Mentre i vasi dipinti ellenici servivano, secondo le forme e le qualità, ad usi

---

1) Cfr. l'iscrizione messapica da me scoperta (*Monum. dei Lincei* vol. VI, 1895, pag. 357-58); Maggiulli e Castromediano, *Iscriz. messapiche*, n. 98; *Gazette archéologique*, 1881-82, pag. 99 sgg. tav. XIX-XXI.

svariati, ai quali la rappresentanza può, e per alcune categorie suole coordinarsi, ma non ha, nella massima parte dei casi, un legame fisso, e può studiarsi in sè stessa; nei vasi italioti, invece, non s' incontrano quelle tracce così chiare di usi pratici a cui la ceramica dipinta dovesse servire nella vita quotidiana; anzi, mentre nella ceramica dipinta ellenica i vasi funebri si limitano a poche e speciali e ben distinte categorie, nella ceramica italiota si trovano bensì categorie di vasi che possono dirsi funebri per eccellenza, ma questo carattere non è limitato ad esse, anzi la massima parte dei vasi italioti portano scritta in fronte, come dice felicemente il Von Rohden 1), la loro funebre destinazione.

Sui vasi attici, anche senza alcun rapporto col loro uso, si trovano riproduzioni fresche e vivaci della vita quotidiana: scuola, palestra, esercizi militari, giuoco, ecc. Tali rappresentanze o non ricorrono sui vasi italioti, o prendono una tinta vaga ed indeterminata che mostra in loro non una riproduzione immediata e senza secondi fini, ma qualche pensiero recondito che è finora, per lo più, sembrato inefferrabile.

È nota quella numerosissima classe di vasi detta « di misteri ». In queste rappresentanze, dove l' azione in sè e per sè apparisce poco chiara, i vecchi interpreti, intuendo da una parte la destinazione sepolcrale dei vasi dipinti, e dall' altra non sapendo rendersi ragione dei particolari, pensarono a qualche cosa di recondito, di religioso o mistico, e, sulla scorta dei misteri eleusini, vollero riconoscere iniziazioni e cerimonie simboliche, ovvero personificazioni delle anime degl' iniziati, che, per mezzo di un culto misterioso, avessero raggiunta una felicità d' oltre tomba.

Tali spiegazioni sono ormai abbandonate, e giustamente. Di misteri italioti non abbiamo notizia alcuna, in modo che dovrebbe spiegarsi l' ignoto con l' ignoto. Se culti misteriosi vi furono nell' Italia meridionale, certo furono diversi dagli eleusini, e quindi il poco che sappiamo di quelli non potrebbe mai servirci di chiave, se prima non fosse dimostrata una relazione storica ignota, anzi contraria ad ogni dato sicuro: un ripetersi identico di culti che furono speciali per l'Attica. Da ultimo, ripugna il credere che scene misteriose, le quali dovevano con ogni cura rimaner celate agli sguardi profani, venissero in tal guisa pubblicate su numerosissimi vasi fatti a dozzine per lo smercio.

Anche questa volta peraltro, come spesso avviene, lo scetticismo non ha saputo sostituir nulla alle sue demolizioni. Chi volesse studiare questa classe di

1) *Vasenkunde*, in Baumeister 's *Denkmäler*, pag. 2006.

vasi in una delle più ricche collezioni, come al Museo di Napoli, non troverebbe nel catalogo dello Heydemann alcuna indicazione che li comprenda. Ugualmente all' oscuro sono gli altri cataloghi, anche più recenti, e le trattazioni generali della ceramica antica. Tutto quello che ci sa dire intorno ad essi la scienza tedesca è contenuto in queste poche parole di Otto Jahn: « Dieselben zum Theil « räthselhaften Geräthe und Attribute, welche vir in den Händen der ums Grab « versammelten Personen sehen, begegnen uns auf lucanischen und apulischen « Vasen noch sonst. Häufig sind auf denselben Versammlungen von Jünglingen « und Mädchen, die in verschiedener Weise sitzend stehend laufend mit einander « gruppirt sind und in heiterer Unterhaltung begriffen scheinen. Sie halten jene « Geräthe in Händen und reichen dieselben einander dar, sowie auch andere « Gaben z. B. Vögel. Eine Handlung von bestimmten Charakter ist nirgend « ausg sprochen und jene Attribute können sie uns so wenig aufklären als die « häufige Anwesenheit geflügelter Frauen und Knaben, die sich durch weichli- « che Bildung und veibischen Putz auszeichnen. Wenn man auch kein Bedenken « trägt diese *Nike* und *Eros* zu benennen, so sind damit eben auch nur sehr « vage Bestimmungen gewonnen; im Allgemeinen aber machen diese Scenen « allerdings den Eindruck von erotischen » 1).

Se adunque i vecchi interpreti furono fuorviati da combinazioni fantastiche e troppo precipitose, come quelle che erano prive della opportuna preparazione, della larga conoscenza del materiale necessaria ad istituire confronti; d'altra parte la scuola del Jahn e quelle altre che avrebbero pur posseduta la preparazione necessaria ad affrontare il problema, rinunziano volontariamente a risolverlo ed abbandonano il campo con risultato puramente negativo. All' una ed all' altra schiera è comune un medesimo pregiudizio ed un medesimo errore, che cioè tutto debba spiegarsi col puro ellenismo classico. Gli uni trovano di qua rappresentanze oscure, di là tradizioni di cerimonie oscure, e senz'altro mettono queste due cose in relazione: gli altri negano questa relazione, che non ha base, ma non risolvono il problema, perchè non ne trovano la chiave nel puro ellenismo. La scuola del Jahn ed altre che la seguirono non danno un peso sufficiente all' elemento locale italico: lo riconoscono, quando non possono farne di meno, in taluni fattori tutti esterni, ma non ne penetrano lo spirito, non credono, in fondo, ad un' arte locale capace di concepire e rappresentare a modo suo, o per lo meno di variare con estrema libertà un tema ellenico. Reagendo ferocemente contro la teoria dei misteri, quantunque non possano negare

---

1) Jahn, *Vasensammlung zu München*, Einleitung, pag. CXXXVI.

l'evidenza, e cioè il grandissimo numero dei vasi sepolcrali italioti, non ne ricavano però il principio di una distinzione generale del carattere e dell'indirizzo artistico, in opposizione alla ceramica attica: principio che, finita la necessità e lo scopo di quella reazione, e succeduta una considerazione più calma, sembra che cominci ad affermarsi nella trattazione del Von Rohden.

Non bisogna pertanto ridere della teoria dei misteri, che rappresenta lo stato della scienza nella prima metà del nostro secolo, e le ricerche ed i tentativi senza dei quali non sarebbe possibile il progresso attuale. Quella teoria conteneva pure due buone vedute od intuizioni: che non bisognasse trascurare sistematicamente la ricerca dello scopo al quale il manufatto era destinato, scopo che, ove sia costante e generale, non può non influire sul carattere delle rappresentanze figurate che ornano il manufatto stesso; — e, in secondo luogo, che almeno per la ceramografia italiota (la più nota anzi quasi la sola nota ai vecchi interpreti) tale scopo fosse sepolcrale. Queste due tappe bisogna dunque rifarle, ed io v'insisto, perchè in verità oggi anche coloro i quali a me sembra che tendano a porre nell'idea funebre una differenza di carattere tra la ceramica italiota e l'attica, non si azzarderebbero di ritenere una rappresentanza come sepolcrale, se non vi fosse proprio espresso chiaramente il culto dei morti, reso alla stela funebre ovvero all' *heroon*. Importa adunque di metter bene in sodo che il carattere generale della ceramografia italiota è funebre, e di enumerare le prove o argomenti principali che stanno a sostegno della nostra affermazione.

1.° Il numero delle rappresentanze del culto prestato ai defunti è grandissimo. Bisogna tener conto che spessissimo tali rappresentanze si trovano sul rovescio, mentre il diritto è decorato p. e. da un soggetto mitologico, sicchè molti vasi noti appunto per la rappresentanza principale, rientrano sicuramente nella categoria dei sepolcrali.

2.° Tali rappresentanze non sono speciali di alcune forme, come avviene per la ceramica attica (lekythoi, anfore di prothesis), ma ricorrono indistintamente sopra ogni specie di vaso.

3.° Mancano indizî di uso pratico nella vita comune, mentre per molte categorie della ceramica dipinta attica si hanno indizî sicuri.

4.° Mancano o sono scarsissime le rappresentanze di azioni semplici della vita comune, in cui questa sia ritratta ad evidenza e senza secondi fini.

5.° Le dimensioni dei vasi sono spessissimo o troppo grandi o troppo piccole per l'uso pratico. Bisogna tener conto delle dimensioni di ciascuna classe di vasi per adoperare questo criterio con proporzione. P. e. la lekythos di Assteas

non è in sè un vaso grandissimo, ma come unguentario è colossale, è certo un vaso di parata. In Attica non s' incontrano vasi grandissimi se non fra i primitivi dal VII secolo in su (stile del Dipylon), che servivano appunto come ἐπιτύμβια σήματα. Inoltre vasi molto piccoli e cui per la forma e la categoria non convenga tale piccolezza (che conviene p. e. a balsamari ecc.) sono chiariti dalle rappresentanze di giuochi infantili per veri e propri giocattoli da fanciulli, il che non s' incontra mai nella ceramica italiota.

6.° Oltre alle dimensioni, spesso le forme poco pratiche dei vasi, che per lo più perdono in solidità ed equilibrio rispetto alle corrispondenti forme attiche, mostrano che si tratta di vasi di parata. Molti vasi pugliesi del tardo stile, soprattutto anfore, non hanno fondo, cioè non sono chiusi, ma sono stati tirati su tutti aperti dal piede alla bocca. È dunque evidente uno scopo che appartiene al campo dell' ideale e non a quello della realtà.

7.° La delicata decorazione con colori soprapposti, o a debolissima cottura (dati sul vaso ancora caldo appena uscito dal forno), o talvolta, come parrebbe, addirittura a fresco, è inconciliabile con qualunque uso pratico. Ora questo sistema decorativo è caratteristica costante di talune fabbriche, p. e. di Cuma. Nessun vaso cumano fino potrebbe adoperarsi ad un uso qualsiasi, senza che a capo di pochi giorni non resti la nuda creta col solo disegno a vernice nera cotta. Le lekythoi bianche, quantunque più accuratamente e solidamente ingubbiate, sono i soli vasi attici che offrano in questo una analogia, e sono appunto vasi funebri. Che se nella decadenza della fabbricazione attica si trovano altre forme di vasi ricoperte di ingubbiature a vari colori, quella è pure da ritenere come ceramica di parata.

8.° Sul suolo italico vi sono altre analogie di suppellettile fabbricata esclusivamente per uso funebre. Tale è, in Etruria, almeno il bucchero nero locale, di cui si trovano formati perfino focolari, molle ed altri utensili che nell' uso pratico devono essere di metallo. Nulla vieta di credere che presso gl' italioti si sia adoperata nella vita comune una ceramica semplice, riservando la figurata (in massima) esclusivamente come suppellettile funebre.

Ora se la ceramica dipinta italiota, a differenza dell' attica, deve considerarsi, presa tutta insieme, come destinata alle tombe, il problema della costante e comune destinazione e quello della interpretazione di scene che ricorrono frequentemente non possono costituire che un solo e medesimo problema. E se noi, movendo dal principio dello scopo funebre, riusciamo a spiegarci rappresen-

tanze finora non intese, risulterà chiara ed ineluttabile la conferma del principio enunciato.

Risaliamo adunque a quel costume antichissimo di adoperare nei sepolcri le arti figurative per rappresentare la persona defunta quale essa era in vita, vale a dire intenta a quelle occupazioni che in vita le furono abituali: costume che non si limita al mondo classico, e del quale, anzi, offrono splendidi esempi le arti che precedettero la greca, soprattutto l'egizia. In ogni modo, è appunto in forza di questo costume che noi vediamo sulle stele sepolcrali greche gli efebi condurre a mano o montare i loro cavalli; gli uomini marciare in arnese da guerra, ovvero starsene in attitudine riposata, appoggiati al bastone, col fido cane accanto; le donne adornarsi come per andare a nozze, introducendosi così un concetto eufemistico che considera la morte quale un matrimonio con Hades: ovvero dalle circostanze medesime della vita comune vien tolta una situazione che si avvicini, anche eufemisticamente, al concetto della morte, e questa vien rappresentata come un triste commiato.

I vasi funebri dipinti, la cui creazione appartiene ai ceramografi attici, si distinguono soprattutto in due tipi principali. In una classe, finora poco numerosa, ma di cui si può constatare la persistenza dallo stile rigido a figure nere fino a quello a figure rosse bello, vien rappresentata la *prothesis* del defunto ed il compianto dei parenti intorno al letto funebre, onde il nome dato dagli archeologi a tali vasi di *anfore di prothesis* (Prothesisamphoren). L'altra classe, che è quella delle lekythoi, oltre a qualche rappresentanza di Caronte con la sua barca ed a pochi altri casi in cui entra un leggero elemento mitologico (p. e. deposizione della persona defunta fatta da Hypnos e Thanatos) offrono di regola la rappresentazione del culto reso alla tomba col porgere offerte ed adornarla di bende.

Tale limitazione nella scelta delle rappresentanze s'intende bene nella Grecia propria, dato il costume abbastanza diffuso di servirsi della stela funebre per rappresentare, in pittura o in rilievo, la figura del defunto. Ma avviene lo stesso nelle colonie greche e nelle città grecizzate d'Italia? Qui non sono in uso le stele figurate: non sono universali le tombe a camera con pareti dipinte: non si trovano sarcofagi antropoidi come le casse delle mummie egizie, forma che diviene poi tipica dei sarcofagi fenici: non viene figurato, nel tempo preromano, l'esterno dello stesso sarcofago, come vediamo nelle urne etrusche, e più diffusamente poi nei sarcofagi romani. In tombe a rozza cassa tufacea, del genere di quelle comuni nelle necropoli italiote e nelle italiche, come a Suessula, gli unici oggetti suscettibili di rappresentanza figurata sono quelli che ven-

gono rinchiusi nella cassa insieme con gli avanzi del morto. Già quindi *a priori* noi non potremmo aspettarci nella ceramica italiota una limitazione così severa come nell' attica, anzi potremmo a buon diritto supporre che sui vasi appunto debba trovarsi la rappresentanza relativa alla persona defunta, e certo in quel modo vago e generale che è proprio di un' arte tanto più libera di quella delle stele funebri greche: arte che, per vivere, doveva certamente esibire al suo pubblico prodotti belli e fatti, acconci ad un gran numero di casi.

Ora si ponga mente ad un fenomeno che già avviene nelle lekythoi attiche. In alcune di esse, invece di rappresentare l' omaggio reso alla stela, il pittore ha quasi ripetuta la rappresentanza di quella, ed è la figura stessa della per-

Fig. 111

sona defunta che riceve le offerte o gli oggetti necessari alla sua *toilette:* in altri termini non è più la rappresentanza funebre realistica, del culto reso dai superstiti alla tomba del loro caro, bensì la rappresentanza funebre ideale, che si stacca dalla stela e vive di vita propria. Tal'è il caso della pittura di una lekythos attica 1) qui riprodotta dalla fig. 111. In simili casi la stela resta quasi come il fondo del quadro, e la persona defunta siede davanti ad essa, o sui gradini di essa. Un accenno chiaro al significato sepolcrale della rappresentanza,

1) Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre,* tav. 25-26; cfr. Rayet-Collignon, *Céramique grecque,* pag. 236 sgg. fig. 88.

che altrimenti non sarebbe evidente, sembra indispensabile al ceramografo attico, non ostante che il vaso stesso sia specialmente destinato alle tombe.

Ma se invece, come noi ammettiamo, il concetto sepolcrale è insito nella ceramografia italiota, se la rappresentanza veniva intesa immediatamente nel suo senso funebre, è chiaro che un accenno esterno diventava soverchio, e doveva od affievolirsi o scomparire affatto. Non restava perciò che la rappresentanza, quale resterebbe suppergiù in quelle lekythoi attiche che abbiamo testè ricordate, se si togliesse la stela: una rappresentanza in sè indeterminata, p. e. una donna che riceve dalle ancelle gli arredi da toletta ecc., ovvero un guerriero al quale si portano le armi, e via dicendo.

Simili scene, che sono la più semplice espressione di concetti allusivi alla morte, si trovano già negli *heroa* dei vasi italioti. Ma trasportate fuori dell' *heroon*, sopra vasi privi di una evidente determinazione dell' idea funebre, lo stesso carattere della ceramografia italiota, così diverso da quello della ceramica attica anche particolarmente funebre, le rendeva soggette a modificazioni e complicazioni, alla introduzione di nuovi elementi. Intendo parlare di quella Nike e di quell' Eros che il Jahn non comprendeva, anzi non sapeva neppur bene come chiamare, e gli pareva che non conducessero ad alcuna determinazione della rappresentanza. Un giovane che si arma per andare alla guerra, analogamente alla donna che si adorna per andare a nozze, non è l' unica rappresentanza possibile del guerriero morto. Notissimo è l' altro motivo di raffigurarlo come un vincitore che ritorna, sia movendo dal concetto di rappresentare il morto qual' era in vita, e scegliendo naturalmente un fatto onorifico, sia sostituendo al concetto della partenza (morte) quello necessariamente conseguente dell' arrivo (beatitudine dell' elisio). In questo le pitture delle tombe di Pesto offrono un riscontro stringente coi vasi campani già citati e con molti altri. Ai vincitori che ritornano si offre da bere, da rifocillarsi, e le insegne della vittoria, cioè corone e bende. Nulla di più naturale che il trovare qui introdotta la figura di Nike recante essa medesima codeste insegne: e quanto si dice dei soldati vale dei vincitori nella palestra, nelle corse, negli agoni musicali ecc., con l' avvertenza che, dove nei vasi greci tali rappresentanze farebbero pensare ad oggetti destinati in premio od in dono, nella ceramica italiota c' è sempre l' allusione alla morte. Nike diventa una vera figura sepolcrale, siede sulle stele funebri 1) o sui tumuli, e reca le insegne, divenute ormai mor-

1) V. sopra, fig. 71.

tuarie, non solo ad efebi di cui non è più espressa una vittoria realmente conseguita, ma ben anche a donne.

Aggiungiamo qui nella fig. 112 la rappresentanza di un cratere di fabbricazione campano-cumana del Museo di Napoli (n. 808). Vi si vedono due donne che recano offerte ad un citaredo in lunga veste seduto in mezzo a loro, sopra un rialzo non espresso, coperto da una pelle di fiera, come è ovvio su vasi della medesima fabbrica. Benchè vi manchi la Nike, è chiaro che qui si raffigura il citaredo come vincitore, e secondo me per quella solita tendenza ad idealizzare in tal modo il defunto, tendenza che muove da circostanze reali

Fig. 112

della vita 1). Quindi le spiegazioni mitologiche ed i nomi di Apollo, Muse ecc., sono assolutamente fuori di luogo.

Viceversa la pittura di una lekythos dello stesso Museo e della stessa fabbrica (n. 837, fig. 113) ci rappresenta Nike sola, seduta sopra un tumulo (che si riconosce per tale con riscontri che citiamo più oltre; cfr. la fig. 47, ove ci

1) Gare musicali erano in fiore presso tutt' i greci, e ciò sappiamo in modo particolare per le città greche della Campania, specialmente Napoli. Cfr. anche Civitelli, mem. cit.

siede la morta stessa) e reggente la benda, insegna che spetta al defunto idealizzato anche qui come vincitore, sebbene in modo indeterminato.

Sia però insegne di vittoria, sia armi, sia offerte o doni, sia arredi da toletta, con o senza il concorso di Nike, tutti questi oggetti sono d' ordinario portati da più persone ad una figura che li riceve o stando seduta, o in piedi, appoggiata, in una posa tranquilla. Questa figura rappresenta, secondo me, il morto o la morta, ed il senso di tutta la rappresentanza non è altro se non il culto reso ai defunti, espresso però in una forma niente affatto realistica, bensì generalizzato ed idealizzato. Tale processo di astrazione dalla realtà produce conseguenze ulteriori. I gruppi che sulle stele sepolcrali attiche si formano attorno alla figura del morto o della morta sono obbiettivamente osservati, ed è l' ambiente e lo spirito della famiglia che vi predomina: il vecchio padre prende congedo dal figlio, la sposa dal marito, il fanciullo dalla madre, ovvero le fedeli ancelle stanno attorno alla padrona che si adorna od accudisce alle faccende domestiche. Nelle lekythoi attiche, quantunque le relazioni dei vari personaggi siano (ed è naturale) meno decisamente espresse, pure lo spirito di famiglia, l' ambiente casalingo vi è conservato, e tutto è, per così dire, casto e puro. Ma già nei vasi italioti con *heroon* l' ambiente di famiglia obbiettivamente osservato più non esiste, e se talvolta, quando nell'*heroon* sono più persone, è espressa più o meno chiaramente una relazione familiare, le persone che son fuori dell' *heroon* non hanno nulla di realistico: sono efebi ideali, in una convenzionale nudità, e fanciulle indeterminate che recano la loro offerta alla tomba: simboli più che persone. Nondimeno la presenza dell' *heroon* è ancora un elemento realistico di tal forza, che impedisce il comparire di esseri addirittura fantastici; e d' altra parte l' azione del culto reso al sepolcro trovando una determinazione materiale, rende superflua l' espressione della relazione morale, del sentimento che unisce le persone aggruppate. Quando invece siamo davanti alla rappresentanza non del culto più o meno realistico reso alla tomba, ma

Fig. 113

del culto ideale reso alla stessa persona del morto raffigurata come viva, allora una determinazione dei sentimenti che aggruppano i personaggi diventa necessaria, ed il già avvenuto processo di generalizzazione e di astrazione dalla realtà lascia all' indole delle popolazioni italiote la libertà di esplicarsi a modo suo. Così quello che nelle rappresentanze attiche è casto e puro, diventa qui, se non sensuale, per lo meno voluttuoso. Al posto del sentimento di famiglia s' introduce il sentimento erotico: non è più il marito in intimo colloquio con la sposa, bensì l' amante con la sua bella; ed alle offerte di altro genere si aggiungono doni decisamente erotici. E qui prende naturalmente posto la figura di Eros: con la sua presenza viene espressa e determinata la relazione che corre tra i personaggi, e spesso, in mancanza di uno degli amanti, resta il solo Eros come espressione di un sentimento e di un motivo che nella sua applicazione al concetto funebre deve ritenersi originale dell' arte italiota.

Riproduciamo qui un vaso del Museo di Napoli (n. 2830, fig. 114), di fabbrica apulo-ruvestina, il quale in altri tempi sarebbe stato ritenuto tipico per la rappresentanza dei pretesi misteri. Ecco invece, come saggio, la nostra interpretazione. Al centro siede su tronco di colonna con capitello ionico (abbreviazione della stela funebre) una giovane donna. Ella si volge in profilo a sinistra, ove trovasi in piedi davanti a lei un efebo. Quale sia la loro relazione lo dicono i doni che la donna ha ricevuto nell' ampia patera che tiene ancora sulla mano, l'uccello, probabilmente una colomba (dono afrodisiaco), che l'efebo tende alla sua bella sopra le dita della sinistra, e più di tutto l' Eros che aleggia sulle due figure reggendo tra le mani uno specchio ed una corona. Ai simboli che caratterizzano la donna come « amante » accedono quelli della sua toletta, che si concretano nello specchio e nel fiore pôrti dalla donna che è dietro la figura principale, e nella borsa rotonda (forse piena di monili e gioie), nella corona e nella patera tenute dall' altra donna che apparisce in un piano superiore. Tutto quindi converge alla donna designata come figura principale, « amante » = « sposa » = morta, ed esprime il culto idealizzato e fantasticamente rappresentato che a lei si rende. Nè l' artista si è contentato, ma ha aggiunto la benda svolazzante nel campo tra le due figure degli amanti, forse perchè non mancasse l'altra allusione funebre della « vittoria ».

Quando io rivedo qualcuna delle più complicate rappresentanze di questo genere, in cui tutti gli schemi possibili dei concetti allusivi alla morte sono affastellati, mescolati, variati con esuberanza veramente meridionale, in cui le offerte solite a presentarsi alle tombe sono invece presentate ad una persona figurata come viva, mentre nello stesso tempo le si recano arredi da toletta, in-

segne di vittoria, doni erotici, mentre è anche rappresentata una conversazione erotica, con l' intervento delle figure di Eros e Nike ecc. ecc. — quando io dunque rivedo tali rappresentanze, mi sento disposto alla più grande indulgenza per

Fig. 114

le non poche stranezze che han fatto e faranno dire agl' interpreti. In verità che era impossibile l' intenderle a chi non ne avesse prima trovato la chiave, giacchè non si tratta di vere e proprie scene con azioni determinate, dal complesso delle quali possa risultare il significato della rappresentanza. Eppure si

confronti ora, tenendo conto dei passaggi e delle modificazioni da me spiegate e giustificate, qualcuna delle lekythoi attiche che rappresentano la persona morta come viva (p. e. quella già citata) con qualsivoglia vaso « di misteri », p. e. con le tavole *A*, *B* degli *Annali dell'Istituto* 1843: si faccia il confronto, e si vegga se queste rappresentanze falsamente spiegate con idee mistiche, personificazioni dell'anima ecc. non si spieghino meglio come « la toletta della sposa » o, se si vuole, « dell' amante », con significato funebre.

Ma non sempre ci troviamo di fronte a composizioni slegate, dove si mostrano gli eccessi forse meno gradevoli della esuberanza meridionale. V' è talvolta qualche composizione assai semplice in cui si manifesta il gusto artistico degl'italioti e davanti alla quale bisogna pur riconoscere che se le popolazioni dell' Italia meridionale non furono favorite dal momento storico nel quale poterono appropriarsi le forme artistiche della Grecia, anch'esse erano però di buona razza. Questa impressione io spero che ogni lettore spregiudicato proverà davanti alla oinochoe di fabbrica cumana riprodotta nella fig. 115 (Napoli n. 771).

Fig. 115

Abbiamo qui un Eros che si avvicina mestamente alla stela funebre, col capo alquanto abbassato; e sostando, mentre si appoggia ad un leggero bastone, sta per deporvi le offerte, cioè un piatto con frutta od una cesta con fiori. Che quel pilastrino sia una stela funebre, lo esprime già per sè sola la rappresentanza ed il mesto atteggiamento dell'offerente. Si confronti poi l'analogo pilastrino che ricorre in un vaso della Basilicata nel Museo di Napoli 1), e che reca anche una iscrizione appropriata a stela funeraria :

Νώτωι μολάχην τε καὶ ἀσφόδολον πολύριζον
κόλπωι δ' Οἰδιπόδαν Λαΐου (υ ἱὸν ἔχω.

Questa iscrizione ci viene illustrata da un epigramma fortunatamente con-

---

1) N. 2868, pub. Millingen, *Unedited ancient Monuments*, tav. 35, 36; *Mus. Borb.* vol. IX, tav. 28; cfr. Kretschmer, *Vaseninschriften*, pag. 224 sgg.

servatoci da Eustazio, il quale lo toglie da Porfirio 1); e tale epigramma, dove l' oggetto resta indeterminato, corregge gli errori ed omissioni dell' epigrafe vascolare :

Νώτῳ μὲν μαλάχην τε καὶ ἀσφόδελον πολύριζον
κόλπῳ δὲ τὸν δεῖνα ἔχω.

È quindi fuori di ogni dubbio che i pittori di vasi italioti esprimevano con tali pilastrini le stele funebri. Ora l' idea così graziosa del nostro ceramografo ha anche trovato, come suole avvenire, una forma eletta. Il disegno è assai ben riuscito, e la composizione mostra un fine senso d'arte anche nei particolari, come nelle punte delle grandi ali rivolte in giù per far equilibrio alla stela e rinchiudere in mezzo la figura. V'è qualche cosa che gareggia con la grazia attica, e certo difficilmente si può trovare un pensiero più gentile e meglio espresso. Tanto che si sarebbe tentati di non attribuirlo alla solita produzione d' officina, e di pensare che qualche amante desolato abbia suggerito al ceramografo di dipingergli non i troppo comuni e triti aggruppamenti di figure, ma una sola figura che vale per tutte, ma l' Amore stesso che depone i suoi ultimi doni sulla tomba, troppo presto dischiusa, della donna amata.

Ho sperimentato il mio modo d' interpretare sopra un materiale assai vasto, ed esso ha sempre resistito ad ogni difficoltà. Più o meno, si trova sempre una figura che è il centro di tutte quelle azioni in sè sconnesse, e legate soltanto dall' essere tutte simboli funebri; quella persona è da ritenere come il morto o la morta. Solo, bisogna stare attenti ad alcuni fenomeni, che, quando si sia entrati ben addentro nella mia idea, si manifesteranno da sè allo studioso: alcune confusioni, alcuni scambi di simboli, naturali in tanta farraggine di cose, e, dove la superficie del vaso è assai grande, un ripetersi variato dei medesimi motivi, in modo che non si ha una scena cui prendano parte tutte le figure, bensì una rappresentanza che si suddivide in tante altre, ed allora le figure che rappresentano il morto o la morta sono tante quanti i gruppi. Na-

---

1) Eustath. *Od.* λ, pag. 1698, 25. Il Jahn, *Vasensammlung zu München*, Einleitung, pag. CXXIV, nota 918, riconosce in tale iscrizione sepolcrale un imprestito al *Peplos* aristotelico.

turalmente non è qui il caso neppur di tentare una lunga enumerazione ed un'applicazione completa della mia teoria, che potrà trovar posto soltanto in un catalogo di qualche numerosa collezione di vasi italioti.

Ma non sempre i nostri ceramografi hanno taciuto del tutto in tali rappresentanze l'accenno propriamente sepolcrale. Assai spesso la persona che io ritengo per defunta si appoggia ad una colonnina ovvero siede sopra un capitello ionico, nei quali oggetti sono da ravvisare abbreviazioni o ricordi o, se si vuole, simboli della stela funebre. Male il Furtwängler 1) ha voluto negare tale valore almeno al capitello ionico, perchè ricorre insieme con altri seggi in scene della vita comune. Gli si potrebbe ritorcer contro l'argomento, e domandargli se le scene da lui citate come cose di genere 2) non siano piuttosto di significato funebre: una di esse è nientemeno una scena di nozze, il simbolo funebre per eccellenza! In quei due casi, ed in altri ancora, avviene uno di quei fenomeni ai quali accennavo poco fa, cioè la estensione del simbolo a persone cui non spetterebbe: sol perchè *in relazione* con le figure che rappresentano il defunto, altre figure possono avere tali caratteristiche, sempre però di grado minore. Quando p. e. una *Nebenfigur* siede sul capitello ionico, la figura principale (morta) siede sul trono della sposa e signora, o sul letto nuziale. Per trovare il genuino significato non bisogna andare a prendere rappresentanze complicate e confuse, ma, per ogni particolare, la rappresentanza tipica, come è quella riprodotta a fig. 114 per il caso del capitello.

C'è, del resto, una prova schiacciante che dimostra come si tratti di figure di morti che seggono sulla loro tomba. In una lekythos campana del Museo di Capua la cui composizione è anche abbastanza tipica per questa classe di rappresentanze, la morta siede non su un capitello, ma sopra un tumulo. Tale tumulo ricorre in un vaso della collezione Pascale, ove si piange attorno ad una tomba 3). E come in parecchi vasi ad *heroon* del museo napoletano è ripetuto dentro l'*heroon* stesso il simbolo della tomba, capitello (fig. 116, n. 2291) o co-

---

1) *Eros in der Vasenmalerei*, pag. 64, nota 1.

2) Gerhard, *Mysterienbilder*, n. 5 e n. 8.

3) *Röm. Mittheilungen*, 1893, pag. 342: secondo me Priamo, Andromaca e forse Cassandra, con un seguace del re, sulla tomba d'Ettore; la chiave dell'interpretazione è lo scudo barbarico sospeso a sinistra, senza dubbio quello del morto. Il Petersen non descrive esattamente nè intende bene i gesti, che son tutti di compianto e di lutto.

lonnina 1), così in un vaso della Raccolta Cumana (fig. 47) dentro l' *heroon* è con pari sovrabbondanza indicato il tumulo, su cui siede la morta.

Secondo la mia teoria, tutta quella congerie di oggetti svariati che sovrabbonda in tali rappresentanze riceve le spiegazioni più piane e semplici che sia possibile, e sulle quali è inutile fermarsi, perchè lo studioso le troverà subito da sè. Un ventaglio, un ombrello saranno oggetti di genere in una rappresentanza di genere: sui vasi italioti sono simboli funebri sol perchè fanno parte del corredo della « sposa » (=morta); e via dicendo. Affaticarsi a cercare il si-

Fig. 116

gnificato di ciascun oggetto per sè, senza posseder prima la chiave che dà il senso della rappresentanza, sarebbe opera vana che non potrebbe condurre se non ad errori, o ad affermazioni arbitrarie, come è avvenuto ogni volta che s' è tentata questa strada.

Un oggetto ancora merita però la nostra attenzione, ed è la vasca da ba-

1) Probabilmente ha stretta connessione col valore di questo simbolo l'uso più volte verificato in tombe di Reggio di Calabria, nelle quali ponevasi un piccolo capitello di terracotta. Il Museo civico di Reggio contiene numerosi esemplari di tali capitelli; cfr. *Notizie degli Scavi*, 1888, pag. 752 sgg.

gno o da lavanda : sia per avvertire che non ha niente da fare con purificazioni ed idee mistiche relative all' anima , bensì , quale simbolo funebre, ha la sua ragion di essere nell' idea della toletta; sia ancora per notare come la sua forma artistica, che si presta molto ad aggrupparvi attorno delle figure, la fa spesso preferire e sostituire alla colonnina o stela , come sostegno della figura che simboleggia il defunto.

CAPITOLO II.

Soggetti mitologici.

Con la nostra interpretazione dei fin qui oscuri vasi « di misteri » (che vanno piuttosto chiamati « vasi funebri simbolici » per distinguerli da quelli realistici) quasi la totalità dei vasi italioti rientra sotto il dominio diretto del culto prestato ai defunti. Onde viene sempre più confermata la nostra affermazione, che tutta in genere la ceramica dipinta italiota , a differenza dell' attica, sia sepolcrale. Ma un' ulteriore conferma, se fosse necessaria, si avrebbe dalla retta intelligenza delle scene mitologiche, delle quali si fa così largo uso nella ceramica italiota.

Fra i soggetti mitologici che potremmo chiamare *indeterminati*, due cicli sono prediletti, l'afrodisiaco ed il dionisiaco. Il primo si spiega in relazione con l' Eros funebre , come lo intendiamo noi , ed in connessione al concetto delle nozze o degli amori funebri, che abbiamo dato nel precedente capitolo: del resto questo ciclo, oltre alla figura di Eros , si riduce per lo più ad attributi. Il ciclo dionisiaco è assai più in voga, per la molteplicità degli aspetti sotto i quali il Dio ed il suo tiaso potevano servire all' espressione simbolica dell' idea funebre : la stretta connessione con le divinità infernali, in quanto Dioniso è anche dio chtonio : il ritorno trionfale : le mistiche nozze con Ariadne : il carattere misterioso del culto ed orgiastico del tiaso, le cui azioni e relazioni reciproche sono tanto simili alle accoglienze che sui vasi italioti fanno le donne a soldati che tornano vincitori.

Sono notissime le rappresentanze propriamente infernali, che ricorrono sopra una serie di vasi pugliesi. Le dionisiache sono da considerare come un loro equivalente eufemistico , e non certo per altra ragione sono anche tanto predilette sui sarcofagi romani. Così si spiega pure la loro frequenza sui vasi di Paestum e su quelli di Saticula , dove le rappresentanze propriamente funebri

mancano affatto. I vasi di Abella offrono poi una delle più chiare applicazioni dell'elemento dionisiaco al culto funebre, presentandoci satiri e menadi che ornano di corone le stele (fig. 74) o Dioniso ed Ariadne presso una stela (fig. 71). Rientrano in questa classe i vasi di φλύακες, dei quali abbiamo parlato. Il teatro fu sempre in stretta relazione col culto di Dioniso, e tali vasi hanno per lo più, al rovescio, una scena bacchica. Del resto può anche entrare qui il concetto di una rappresentazione data in occasione dei funerali; ed il medesimo concetto presiede alle rappresentanze di giuochi, come cibistesi, ecc.

Continuando l' esame dei soggetti mitologici che diciamo indeterminati o generici, non possiamo trascurare una osservazione importante, ed è che spesso il motivo fondamentale è tolto dalle rappresentanze funebri simboliche, e massime dal simbolo della « sposa » o « signora » che si adorna. La donna intenta alla toletta diventa p. e. Elena, la più bella e la più celebre delle « spose », ed è determinata con l'introdurre la figura di Paride 1). Si noti che la figura introdotta come determinante è aggiunta per lo più in modo inorganico. Si vede che l' artista non vuole narrare, non vuole rappresentare una scena, un episodio, semplicemente per decorare il suo vaso, come facevano p. e. i maestri di tazze attici; al contrario egli muove da un' idea riposta e profonda, qual' è il simbolo funebre, e la trasforma, quasi direi la riveste con l' elemento mitologico.

È appunto questo il processo ideale pel quale passano normalmente le rappresentanze mitologiche dei vasi italioti: e però è un falso metodo e del tutto erroneo quello di proporle ad esercitazioni interpretative tal quale come se si trattasse di Euphronios e di Brygos, con gli stessi criteri, senza mai lasciar neppure intravvedere la esistenza di un grave problema, qual' è quello della destinazione speciale della ceramica dipinta italiota. Falsissimo poi il lasciar credere che sui vasi italioti ricorrano tante cose inesplicabili e senza ragion di essere, tanti capricci, tanti arbitrî, rappresentanze alterate e confuse, pasticci fatti da ceramografi che non capivano essi stessi ciò che facevano. I vasi italioti sono, sì, liberi e complicati, perchè la loro non è arte spontanea, che narra per narrare, rappresenta per rappresentare, bensì arte simbolica; ma la libertà della composizione e la complicazione dei motivi e degli attributi hanno la loro ragione di essere, e basta saperla intendere. Del resto, poichè base di ogni composizione sono i motivi simbolici più comuni, i modi di esprimersi più abituali, quelli cioè dei vasi funebri simbolici, che finora non s' intendevano, è

---

1) Cfr. *Élite céramographique*, vol. IV, tav. 72 = Baumeister, *Denkmäler*, fig. 328.

chiaro che neppure di tutto il resto si poteva avere un concetto adeguato. Soltanto, prima di affermare che gli antichi non capivano niente, è sempre maggior prudenza dubitare che siano gl'interpreti moderni, con la loro imperfetta nozione abbuiata dall' ipercritica, quelli che non capiscono.

Fig. 117

Per convincere anche meglio i miei lettori cito qui tre vasi del Museo di Napoli, riprodotti nelle fig. 117, 118 e 120 (n. 1982, 3242 e 1765). Nella

fig. 117 1) abbiamo il motivo della signora assisa in trono, che è determinata come Elena (non Ippodamia!) dalla figura di Paride messa in colloquio con lei. Nella fig. 118 abbiamo il motivo della sposa seduta sulla κλίνη e circondata dalle ancelle. Si osservi come Paride è messo in disparte e come non ha nessun posto nell' azione: non serve che a determinare come mitologico il motivo gene-

Fig. 118

rale simbolico. Con la stessa intenzione e col medesimo significato ricorrono nello stesso vaso, dall' altra parte, le nozze di Dioniso ed Ariadne (fig. 119), e pare che per l'artista il momento sia tutto, e la speciale personalità mitica sia

Fig. 119

quasi cosa secondaria. Ma nella fig. 120 v' ha di più. Elena simboleggia chiaramente la figura della morta, con l' appoggiarsi alla marmorea vasca da ba-

---

1) Le figure, debolmente visibili nella fotografia originale, a cagione del tono rosso-cupo dell' argilla, sono poi quasi svanite nella zincotipia. Si confronti perciò la pubblicazione in *Arch. Zeit.* 1853, tav. 53; *Ann. dell'Ist.* 1852, tav. O.

gno e col ricevere gli arredi da toletta ; ed è determinata come Elena dalla figura di Paride, stranamente introdotta con tutto il suo cane, perchè (nel pensiero dell'artista) fosse meglio riconoscibile. Ecco qui gl'ipercritici, che si aspettano dovunque una composizione piana ed intelligibile *alla lettera*, eccoli gridare al pasticcio (fatto forse sulla falsariga del giudizio di Paride, come par che pensi lo Heydemann : si badi però che Hermes interviene soltanto come divinità mortuaria!) — e rinunciare alla spiegazione. Ma nossignori! Il mio simbolismo — che è, credo, quello degli italioti, e che è semplicissimo perchè non si fonda su idee vaghe, astratte, mistico-religiose, ma sul fatto determinato e reale e perfettamente afferrabile del culto prestato ai morti e delle sue rappresentanze — il mio simbolismo vi spiega tutto senza alcuno sforzo. Potete, dal

Fig. 120

vostro punto di vista, giudicar libera, audace, temeraria la composizione, ma essa è per me perfettamente intelligibile.

Altra spiegazione arbitraria ed erronea propone lo Heydemann, a guisa di congettura, pel vaso che descrive al n. 2231, qui rappresentato a fig. 121. Egli ci vede una rappresentanza scherzosa (?) della fanciullezza di Dioniso, prendendo pel nume un παῖς qualunque (o forse satirello) in arnese ed atto certamente servile, che porta sulle spalle un' anfora. Si tratta invece senza dubbio della toletta di Ariadne, cui concorrono od assistono personaggi del tiaso, e che attende il suo Dioniso, non rappresentato: quel παῖς reca forse il vino per le nozze da celebrarsi. Il simbolo è lo stesso che per Elena.

Ma la smania di vedere nei vasi italioti rappresentanze di genere, non sim-

boliche, è tale da accecare anche quando la stessa idea funebre viene espressa in modo realistico. Nel n. 748 *b* (fig. 122), una donna, davanti ad una colonnina ionica sormontata da un uccello, prende da una patera una specie di grano. Fra lei e la colonnina o stela c'è un thymiaterion. È ovvio pensare che si tratti di un grano d' incenso da bruciare sul thymiaterion, cioè di un culto alla stela.

Fig. 121

Ma il buon Heydemann pensava che si desse da mangiare all' uccello (!!!). Gli uccelli sono anch'essi simboli funebri: se determinabili come colombe, appartengono al ciclo afrodisiaco: se no, a tutto il corredo delle κόραι ideali, come loro domestico trastullo e compagnia, il che è un motivo notissimo che ricorre anche sulle stele sepolcrali greche.

Passiamo ora ad esaminare i soggetti mitologici non più indeterminati, che cioè rappresentano piuttosto una situazione, bensì relativi ad una determinata azione mitica. Di queste scene si può facilmente notare come esse non siano scelte a caso, ma anzi con un certo criterio ed in alcune cerchie o sfere determinate. Il criterio della scelta è allusivo al concetto funebre, il quale presiede a tutta la decorazione del vaso. Ciò apparisce evidente in quelle rappresentanze tragiche che ci pongono davanti agli occhi la morte di uno o più personaggi, con una certa predilezione pel truce e sinistro che si trova, accanto ai casi di

Fig. 123

eufemismo, soprattutto in Lucania. In ciò, come già notammo, questa regione offre un' altra spiccata analogia con quelle regioni italiche dove si affermano simili tendenze affatto diverse dalle elleniche, e lo spirito delle pitture vascolari lucane ricorda specialmente le urne e le pitture etrusche. Il medesimo fenomeno apparisce evidente del pari in quei vasi dove l' elemento mitologico serve di veste non più a rappresentanze funebri simboliche, ma realistiche (rogo di Patroclo, tomba d'Agamennone come nei notissimi vasi di Napoli ecc.).

Chiara è pure l'allusione nelle rappresentanze di apoteosi (Herakles, comune; Alcmena nel vaso di Python ecc.). Alquanto più riposto è invece il concetto quando si presenta sotto forma allegorica, p. e. liberazione. A tale concetto possono riferirsi le rappresentanze del mito di Andromeda, quantunque essendo la liberazione seguita dalle nozze potrebbero rientrare nel più comune simbolismo nuziale; sui vasi del Museo di Napoli 1) è infatti aggiunto il corredo della sposa. Ma allegorie non riducibili al simbolo nuziale dovrebbero riconoscersi nelle numerose rappresentanze di combattimenti e fatiche, con le conseguenti vittorie e riposi, ecc. Questa è, secondo noi, la ragione per la quale sono tanto diffusi nella ceramografia italiota i fatti di Herakles e di Teseo, specialmente gli orti esperidi con l'ultima fatica di Herakles, che già prelude ai riposi immortali dell'eroe; ed è notevole che tale soggetto ricorre anche sul rovescio di un vaso con rappresentanza mortuaria (Archemoro, Napoli n. 3255).

Già abbiamo mostrato abbastanza, ci pare, come la ceramica dipinta italiota sia tutta quanta funebre. Ma è interessante rilevare nell'uso e nella scelta dei soggetti mitologici una tale concordanza con le urne e le pitture etrusche e coi sarcofagi romani, quale non può spiegarsi per un caso fortuito. Al vaso sopra ricordato, con la rappresentanza dei funerali di Patroclo, corrispondono una pittura etrusca 2), una cista prenestina 3), un'urna cineraria 4). La morte d'Agamennone, le cui onoranze funebri ci sono rappresentate sul vaso lucano del Museo di Napoli, ricorre alla sua volta sopra un'urna etrusca 5). Il celebre vaso d'Adone Santangelo (n. 702) trova il suo riscontro in sarcofagi ro-

---

1) N. 3225 e Santangelo 708. Dopo le osservazioni fattemi con grande cortesia e con ogni riguardo dal Trendelemburg (che di tanto ringrazio) accetto anch'io la sua interpretazione (*Arch. Anzeiger*, 1896, pag. 204 sgg.) del vaso Santangelo n. 318, da me pubblicato per la prima volta riconoscendovi un abilissimo restauro non prima avvertito, e soppresso nella mia tavola, il quale restauro turbava l'intelligenza della scena rappresentata (*Atti dell' Accad. nap. di Arch.* vol. XVII, parte II, mem. 5). Questo vaso si rannoda dunque ad un momento posteriore della favola di Andromeda, quando ella è già liberata ed insieme con la famiglia, soprattutto il padre, esprimono vivacemente al liberatore Perseo la loro gratitudine.

2) *Mon. dell'Ist.* vol. VI, tav. 31.

3) *Ibid.* vol. IX, tav. 32, 23.

4) Brunn, *Rilievi delle urne etrusche*, vol. I, tav. 66, 2.

5) Rochette, *Mon. inédits*, vol. I, tav. 29.

mani 1). Difficile è dire perchè l'Amazzonomachia sia prediletta sui vasi italioti; forse pel concetto di pugna accanita e di morti violente. Il certo è che del pari la prediligono i sarcofagi 2). Il ratto di Persefone è frequente sui sarcofagi 3): or esso comparisce anche su vasi italioti 4). Per le scene bacchiche già abbiamo notata la concordanza con i sarcofagi. Il ratto delle Leucippidi ricorre su vasi italioti, ed anche su sarcofagi 5). Selene ed Endimione appariscono sul gran vaso Jatta 6), mentre dall'altra parte questo mito così chiaramente allusivo è spesso rappresentato su sarcofagi 7). Priamo riscattante presso Achille il corpo di Ettore ricorre su vasi italioti 8) ed è frequente sui sarcofagi romani 9). Del pari è comune Ifigenia in Tauride 10). La pazzia di Licurgo, tanto amata dai ceramografi lucani ed apuli, ricorre su sarcofagi 11); la contesa di Marsia ed Apollo

---

1) Bouillon, *Musée du Louvre*, vol. II, tav. 51, 3.

2) P. e. Bouillon, op. cit. vol. II, tav. 94=Baumeister, *Denkmäler*, fig. 64, cfr. pag. 60.

3) Cfr. Baumeister, op. cit. fig. 459 *b*, 460, 461; v. pag. 418.

4) P. e. il celebre vaso Hope, Millingen, *Unedited ancient Monuments*, tav. 16 =Baumeister, *Denkmäler* fig. 462; cfr. Tischbein, op. cit. vol. III, tav. 1; *Mon. dell'Ist.* vol. VI, tav. 42 *a*.

5) *Mus. Pio Clem.* vol. IV, tav. 44; cfr. *Mon. dell'Ist.* vol. XII, tav. 16.

6) *Ann. dell'Ist.* 1878, tav. G.

7) P. e. *Mus. Capitolino* (Righetti) vol. I, tav. 64.

8) *Mon. dell'Ist.* vol. V, tav. 11.

9) V. Baumeister, *Denkmäler*, pag. 740, fig. 793; cfr. Rochette, *Monuments inédits*, tav. 52. Il Baumeister, autore dell'articolo *Ilias*, nota giustamente che tali scene, anche sui vasi italioti, erano dipinte, certo non in relazione coi misteri, ma bene però col seppellimento dei morti; e queste rappresentanze mitiche dovevano valere per popoli greci o di cultura greca come per noi o per i nostri padri meno remoti i ricordi biblici. Si potrebbe aggiungere che la presenza di rappresentanze allusive nei sarcofagi cristiani, in quanto continuazione dell'uso romano, è un'altra conferma della scelta intenzionale della rappresentanza.

10) *Arch. Zeit.* 1849, tav. 12; *Mon. dell'Ist.* vol. VI-VII, tav. 60; cfr. Baumeister, *Denkmäler*, pag. 757 sgg. fig. 808, 809, 810.

11) Zoega, *Abhandlungen*, vol. I. n. 1; cfr. Baumeister, op. cit. pag. 833 sgg. fig. 920; Michaelis, *Ann. dell'Ist.* 1872 pag. 248-270.

del pari 1), e così Giasone e Medea presso il vello d'oro 2), Creusa e Medea 3), Niobe 4), Oreste matricida 5), Penteo 6), Fedra 7).

L'enumerazione potrebbe continuare; ma gli esempî addotti bastano a mostrare che, sebbene nelle due classi di monumenti che principalmente abbiamo messe a riscontro le composizioni siano spesso indipendenti, e talora anche diversi i momenti rappresentati; pur tuttavia un gran numero di scene dei sarcofagi romani ricorrono anche nella ceramica funebre italiota, e per lo meno nella cerchia dei soggetti preferiti si ha una concordanza notevole.

Non vogliamo però terminare senza esporre qualche riflessione che si presenta qui spontanea. Questo servirsi del mito per la rappresentanza funebre è ignoto alla Grecia: sui rilievi sepolcrali attici non occorrono rappresentanze mitologiche, nè sui vasi funebri. L'uso si continua invece sulle urne etrusche e sui sarcofagi romani, dove la scelta dei soggetti è fatta manifestamente con allusione alla morte, e forse ad un determinato genere di morte. È adunque codesto un concetto tutto italiano, è un prodotto dello spirito italiano, meno riccamente dotato di senso estetico, ma più profondo, il voler vedere più in là della semplice rappresentanza, il volerle dare un significato ulteriore. Le rappresentanze della mitologia classica, che sarebbero altrimenti perite con essa, diventano invece una fonte inesauribile di motivi artistici e di concetti allegorici, che dà ancora splendidi frutti quando gli sguardi si rivolgono all'antichità e la contemplano attraverso i maestosi avanzi del mondo romano.

---

1) *Mon. dell' Ist.* vol. VI, tav. 18=Baumeister, op. cit. fig. 962 a pag. 885, v. testo pag. 888 sgg.; cfr. sopra, fig. 92, il noto vaso Hamilton ecc.

2) *Arch. Zeit.* 1866, tav. 215, 2; cfr. vaso di Napoli n. 3248, pubblicato dallo Heydemann (*XI Hallisch. Winckelmannsprogramm*, 1886).

3) Bouillon, op. cit. vol. III, tav. 18, 2; cfr. vaso apulo *Arch. Zeit.* 1847, tav. 3; vaso lucano Santangelo n. 526.

4) Per la ricorrenza di tale soggetto su vasi italioti e sarcofagi romani cfr. Stark, *Niobe und die Niobiden*; Baumeister, op. cit., s. v.

5) P. e. *Mus. Pio Clem.* vol. V. tav. 22.

6) Per la ricorrenza di tale soggetto su vasi italioti e sarcofagi romani cfr. Jahn, *Pentheus und die Mainaden*; Baumeister, op. cit. s. v.

7) Sarcofago di Girgenti, *Arch. Zeit.* 1846, tav. 5-6, cfr. vaso del Museo Campano in Capua.

Ai ceramografi italioti, ai pittori e scultori etruschi e romani mancò per colpa dei tempi la perfezione della forma e la possa del genio: quella civiltà dalla quale essi attingevano le forme giunse a loro o in una sua fase troppo tardiva, o quando gravi avvenimenti si maturavano trasformando stati e nazioni e sovvertendo dalle fondamenta tutta la compagine sociale. Perchè l'arte italiana potesse emulare la greca occorreva che in Italia si riproducessero a un dipresso quelle condizioni che in Grecia diedero origine alla civiltà classica, quando, dopo la fine della invecchiata civiltà micenea, in quegli oscuri periodi di conquiste operate da popoli più rozzi (periodi che potrebbero dirsi il Medioevo della Storia Antica), si rifece al paese ed alla razza come una verginità nuova.

E per fortuna quelle condizioni si riprodussero. Al chiudersi del Medioevo, l' Italia ebbe come il vagito di una nuova infanzia, poi le grazie inconscie di una verginità ancora acerba, infine il rigoglio di una giovinezza fiorente: e dal suo seno fecondo nacque, come a disfida e postuma gara con l' Ellade, l' arte del Rinascimento.

INDICE